

الدون

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
العدد ١٤١ - مايو ١٩٩٧



خطب الدكتور الخوزونة: محمود درويش
أدب الهنود الحمر: إطلالة على المنسيين

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية
يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الموحد/ مايو ١٩٩٧

رئيس مجلس الإدارة : لطفى واكد
رئيس التحرير : فريدة النقاش
مدير التحرير: حلمي سالم

مجلس التحرير: إبراهيم أصلان/ صلاح
السروى/ طلعت الشايب/ غادة نبيل
/ كمال رمزي / ماجد يوسف

المستشارون: د. الطاهر مكي/ د.
أمينة رشيد/ صلاح عيسى/ د. عبد
العظيم أنيس/ ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس
التحرير الراحلون: د. لطيفة الزيات/ د.
عبد المحسن طه بدر/ محمد رومي

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف: محيى
الدين اللبـاد
لوحة الغلاف : "السد العالى"
للفنان عبد الهادى الجزار
اللوحات الداخلية : محمود الهندى

الإخراج الفنى: سهام العقاد

أعمال الصف والتوضيب: مؤسسة الأهالى
عزة عز الدين - منى عبد
الراضى - مجدى سمير

المراسلات: مجلة أدب ونقد / ٢٣
شارع عبد الخالق ثروت
القاهرة / ت ٣٩٢٢٣.٦
فاكس : ٣٩٠٠٤١٢

الاشتراكات: (لمدة عام ٢٤ جنيها/ البلاد
العربية ٣٠ دولار للفرد / ٦٠ دولار
للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار،
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد
لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

- أول الكتابة المحررة ٥
- أدب الهنود الحمر: إطلالة على المنسيين غادة نبيل ٩
- تحتوى الدانتيل سخونة الشمس (حوار مع الشاعرة الهندية الحمراء جوى هارجر) .. غ. ن ٣٢
- الهنود، عبر العهود، فى هوليود..... وليد الخشاب ٤٨
- اندريه فايدا: السينما فى بولندا التسعينات..... إعداد : سمير فريد ٥٢
- لعبة البدائل فى ميرامار - نجيب محفوظ د. يمنى العيد ٦٤
- مزايف للرحيل فى قصص سعد القرش..... محمد جبريل ٨٩

الديوان الصغير

- خطب الديكتاتور الموزونة / شعر: محمود درويش/ تقديم :... طلعت الشايب ٩٧
- عهد القادر القط: الحضارة الغريبة قطعت علاقته بالشعر / ... حوار: مصطفى عبادة ١٢٩
- ثمانون القط / خير التجريب الوسط..... حلمى سالم ١٣٦
- أعمال عبد القادر القط..... ١٤٩
- المطلقات فى الأرض والأرامل / قصة محمد عيد السلام العمرى ١٥١
- كلام مثقفين/ بداية المشاكل صلاح عيسى ١٦٠



أول الكتابة

أصبحت إسرائيل فعلا لا قولاً الولاية الأمريكية الثالثة والخمسين، هذا إذا ما وضعنا في الحسبان حجم المعونات والهبات التي تحصل عليها أو الحماية التي توفرها لها أمريكا لإرهاب العرب.

وفي ملفنا الرئيسي لهذا العدد عن أدب الهنود الحمر الذي أعدته «غادة نبيل» نطل على العالم الغني الثري لبقايا شعب أبادته أمريكا الاستعمارية دون رحمة، وتمت عملية الإبادة في زمن لم يكن بوسع الشعب الهندي الأحمر تملك السلاح للدفاع عن نفسه ضد الإبادة أو اللجوء لعون الشعوب الأخرى بمن فيها الشعب الأمريكي

كتب الدكتور فؤاد زكريا قبل سنوات قليلة كتاباً صغيراً مهماً عن «العرب والنموذج الأمريكي»، خصص فيه جزءاً للمقارنة بين نشأة إسرائيل ونشأة أمريكا، إذ قامت كلتاها على إبادة أو ترحيل السكان الأصليين، فكما كان الفلسطينيين ضحايا نشأة الدولة الصهيونية، كان الهنود الحمر قبلهم هم ضحايا نشأة الدولة الأمريكية.

ويرى الدكتور «زكريا» أن لهذا التشابه في المنشأ الدموي لكليهما آثاراً سيكولوجية عميقة على نوعية العلاقة الخاصة بين إسرائيل وأمريكا التي باتت أقرب للاندماج العضوي منها للعلاقة بين دولتين صديقتين حتى

منذ القرن التاسع عشر والتي لم ولن تتورع عن استخدام جميع الأسلحة.

ولعل نظرة «وليد الخشاب» على تطور صورة الهندي في السينما الأمريكية تدعونا لدراسات أعمق لتاريخ المقيهورين في كل الثقافات.

أما ملقنا الثاني عن فنان السينما البولندية «أندريه فايدا» والذي أعده الناقد «سمير فريد»، فإنه إطلالة أخرى على عالم يكاد يكون مجهولا بالنسبة لنا بعد أن كنا قد عرفنا عنه الكثير في زمن سابق.

وقد ازدادت مساحة «العتمة» بصورة مفارقة بعد سقوط المعسكر الاشتراكي وتعميم الانفتاح، إذ كان بوسعنا قبل هذا السقوط الفاجع أن نتعرف عن طريق المراكز الثقافية للبلدان الاشتراكية على تطور الثقافة فيها. وكم عرض المركز الثقافي السوفيتي ومراكز الدول الاشتراكية الأخرى أفلاما ونظموا معارض وندوات واستضافوا عروض المسرح والباليه، وكانت جميعا فنونا تلقى رعاية كبيرة من الدول، وأقبل عليها جمهور متزايد من المصريين الباحثين عن الثقافة الجادة، وفي ذلك الزمن وقبل انهيار فرق الباليه وتدقق الراقصات الروسيات على شارع الهرم، تعرف الجمهور المصري عبر هذه النشاطات على الروح النقدية الجذنبية في فنون البلدان الاشتراكية ضد تسلط البيروقراطية والفساد وتغييب الشعب والتي كانت جميعا إيذانا بما حدث بعد ذلك.

ويعرض لنا «سمير فريد» ملخصا لآخر أفلام «فايدا» «الآنسة لا شيء»،

نفسه، الذي لعبت حركة احتجاجه دورا ملموسا في وقف العدوان على فيتنام في منتصف القرن العشرين.

واستطاعت أمريكا أن تبديد الهنود الحمر وتقضى على لغاتهم المحلية وتحاصر من تبقى منهم في «معازل» صغيرة أو تقوم بترحيلهم بعد تفتيت الأرض التي يعيشون عليها حتى أصبح تعدادهم لا يتجاوز النصف في المائة من عدد السكان «في بلاد كنا يوما نمثل كل أهلها»، كما تقول الشاعرة «جوى هارجو» التي تكتب بالإنجليزية. وربما كانت أقسى الضربات التي تلقاها الهنود الصمر على الإطلاق هي محو لغاتهم أو اندثارها ثم فرض «لغة العدو» عليهم، فتقول الشاعرة:

لم أمتلك الكلمات

التي بها أحصى شعبي

فاللغة هي لصمة الثقافة، وهي وقود الذاكرة ووعاء الروح، وقد كان بقاء اللغة العربية في فلسطين ومحافظة الشعب عليها أحد أهم أدوات المقاومة ضد عمليات الإبادة والعزل والترحيل والتشويد التي لم تتوقف الدولة الصهيونية أبدا عن القيام بها لإخلاء أرض فلسطين من شعبيها حتى يستقيم الشعار الذي رفعت عند التخطيط لاغتصاب فلسطين: «أرض بلا شعب لشعب بلا أرض».

تفتح هذه «الإطلالة على المنسيين» كل جروح الغزو الاستعماري الوحشي في العالم القديم وفي عصرنا، وتدعونا لاستخلاص الدروس وتنظيم مقاومة صبورة واعية طويلة النفس ضد الغزوة الإمبريالية الصهيونية الممتدة

صارخ مع الإمكانيات المتوافرة للبشرية بصورة غير مسبقة في تاريخها كله، وهى إمكانات وفيرة لبناء عالم سعيد وآمن لكل البشر وفى كل البلدان يتأسس على منجزات الثورة العلمية والتكنولوجية، ويفتح الأفاق بلا حد لكى يسيطر الإنسان على مصيره، ويصنع حياة جديدة بإنسانيته بدلا من الغابة التى يأكل كبيرها صغيرها. وما أوحونا فى هذا الزمن الصعب لأن نبقى على روح النقد العقلانى العلمى للرأسمالية كفسلفة ونظام متأججة جذوتها حتى لا تتخبط الإنسانية فى ظلام العمى، ولكى تنفتح طاقة نور أمام رحلتها الشاقة لتجاوز البربرية القائمة.. وعنوانها الرأسمالية.

وفى سياق احتفالنا باستاذنا الناقد عبدالقادر القط يقدم الزميل «حلمى سالم» فى هذا السياق رؤية أبناء القط الذين وإن اختلفوا معه فقد أحبوه وقدروا عاليا دوره فى رعاية الجديد الناهض بمحبة.

كما يتحدث إلينا د.القط -فى حوارهِ مع الزميل مصطفى عبادة- عن المؤثرات الأولى فى ثقافته العالية، وعن هجره للشعر، وعن علاقته بالسياسة والحضارة الغربية فى تذكرو صادق، نظن أنه خصنا به، ونحن على ذلك ممنونون.

أما الديوان الصغير فإنه الفكرة المدهشة للزميل «طلعت الشايب» الذى لا يكف عن التسائل والتقليب فى أوراقه، وتوليد وابتكار الأفكار الطازجة المشاغية التى تثير الأسئلة

والذى قدم ترجمته العربية تحت عنوان «من تكون هذه الفتاة» ويقدم هذا الاستخلاص فى النهاية قائلا:

«فايدا فى فيلمه لا يدافع عن النظام الشيوعى الذى سقط، ولا يهاجم النظام الجديد الذى يولد، ولكنه يؤكد الحقيقة التى تبرز بوضوح فى بولندا وشرق أوروبا والعالم كله بغض النظر عن الاشتراكية أو الرأسمالية، وهى العودة إلى مجتمع غالبية من الفقراء وأقلية من الأثرياء، وربما يكون الطفل الضريع الذى نراه طوال الفيلم هو التعبير عن مستقبل العالم الجديد الذى لا يزال مجهولا..».

وليس بوسعنا أن «نغض النظر» عن طبيبعة النظام الذى يولد الآن لا فحسب بعد انهيار الشيوعية، وإنما أيضا بعد انهيار كل من حركة التحرر الوطنى ودولة الرفاهية فى الغرب، لأن ما يولد واضح الملامح همجى الميول، وهو ليس إلا رأسمالية وحشية منغلقة من عقالها ولا رادع لها ولا ضابط تحول العالم كله بشرقه وغربه وشماله وجنوبه إلى غالبية من الفقراء وأقلية من الأثرياء بدرجات متفاوتة بعد أن سيطر رأس المال وحده على كل شيء، وسواء استجمعت البشرية قدرتها وطاقاتها الروحية لتجاوز الرأسمالية أو استطاعت الرأسمالية أن تعيد تكيف نفسها وتتجدد على حساب الغالبية العظمى من الكادحين فى العالم أجمع، فإن هذا لا ينفى طابعها الإنفعلى القائم على تعظيم الأرباح، حتى لو كان ثمن ذلك هو زيادة الإفقار والبؤس على نطاق عالمى، وفى تناقض

أى معنى لحياة الكائن بلا حرية؟ وأخيرا جدا استعدنا المقالة النقدية التى كنا قد ضيعناها فى زحمة «الكمبيوتر» والتى قرأ بها «محمد جبريل» مجموعة «سعد القرش» القصصية «مراقى للرحيل»، وكان «جبريل» كريما حين أعطانا أصل المقال، فلعل سعد يرضى عنا بعد أن خاصمنا لشهور، وها قد صدرت روايته «حديث الجنود» التى تستحق بدورها قراءة نقدية متأنية، إذ أنها إضافة مهمة لمجموعة الروايات الجيدة القليلة التى عالجت أمور الجنود بلا حرب، وهى رواية مركبة على صعيد البناء من عدة مستويات، فهناك الواقع الذى يعيشه جنود الجيش المصرى فى صحراء سيناء بعد توقيع اتفاقات كامب ديفيد، وأمامهم معسكرات القوات متعددة الجنسية، ويتدرب المصريون ويبحثون عن طرق - فى الخيال - للتغلب على العزلة والوحشة، وهناك السيناريو الذى يكتبه أحدهم، وهناك مذكرات جندي إسرائيلي تضىء عملية قتل الأسرى المصريين والتمثيل بجثثهم.. مع قصة خلفية لفلاح فى سيرايوم يرفض أن يغانر بلده عند إخلائها، فهل لموته مع الحرية معنى؟ أم أنه «غيباء الشهداء» كما يقول عبيد الرحمن الأبنودي فى واحدة من قصائده الحزينة الجميلة بعد زيارة السادات للقدس سنة ١٩٧٧، تلك الزيارة التى مضى عليها الآن عشرون عاما تراجع فيها الحق العربى بعد الاتفاقات الظالمة، وانكسرت العزائم حين سلم «الدكتاتور» مفاتيح الوطن

الجديدة حول الراهن، وتطرح أعقد المسائل فاتحة بابا للمسكوت عنه وما لا يقال، وقد اختار لنا «خطب الدكتاتور الموزونة» لهذا الديوان الذى رأينا أن نقدمه لكم فى ملزمتين، حيث لن نجد هذه القصائد فى أى من دواوين «محمود درويش» المتاحة إذ أن الدكتاتور قد أمر بأن لا تقرب الشعر «فالشعر يهزم صرح الثوابت فى وطن من ونام».

ذلك الوطن الذى يهيمن عليه من الماء للماء «القائد والزعيم والأب والمهيب وطويل العمر والمفدى هو البطل والمجاهد والمناضل.. الذى يصبح من حقه أن يختار شعبا يليق به، يختاره فردا فردا».

وبوسعنا أيضا أن نطل على رقعة من الأملاك الشاسعة للدكتاتور يمارس فيها شيوخ النفط نوعا من قهر مبتكر للنساء علامة على قهر مجتمع بكامله ومصادرة حقوقه الأولية فى الحرية والحياة والسعادة، إذ يواصل «محمد عبد السلام العمرى» فى قصته المنشورة فى عددنا هذا «المطلقات فى الأرض والأرامل» عملية الكشف والإضاءة للعالم الحقيقى فى الخليج والجزيرة العربية، حيث الوفرة الهائلة التى استخدمها «الدكتاتور» لإحكام قبضته على الأنفاس وخفها بطريقة عصرية مبرمجة ومدارة بأحدث الأجهزة، ويثبت الكاتب هذه الروح «الآلية» كالمحوتة من حجر فى صلب بنائه لقصته التى لا بد أن تدفع بالقارئ المتأمل للتوقف والتساؤل.

بمناسبة عيد العمال - أول مايو - الذي
لأجله أهديناكم، على غلافنا، لوحة
عيد الهادي الجزار العظيمة «السد
العالي»، لعلها تحرك إلينا بعض نساتهم
من زمن جميل.

للدعوى باسم الانفتاح والسلام، فكان هذا
الحصاد المر على كل المستويات، فقر
ومذابح وتفسخ في المدن العربية،
ومستوطنات في القدس وآلام بلا حد
في الروح.. فما أحوجنا للآداب الجميل
الصادق زادا على الطريق الطويل -
الطويل إلى المستقبل حتى لا يغفل من
أيدينا.

دعونا إذن نستبشر خيرا بهذا الربيع
الجديد.

وكل عام وأنتم بخير مرتين: مرة
بمناسبة عيد الأضحى المبارك، ومرة

الحررة



ملف



إطالة على المنسيين

(من أدب الهنود الحمر)

غادة نبيل

لا تزيد على ٥٠٠ ميل وتفرغ وتحميل القوارب في مناطق الشلالات الخطرة. وقتها كان البيض - وفق روايات مجازي الهنود الحمر - يسخرون عامدين من الهنود الذين لا يحملون على ظهورهم إلا ما يوازي ١٠٠ رطل فيتدافع الهنود متنافسين على من يحمل أكثر... وكان الكثيرون يكتفون بصيد الحيوانات البرية بفخاخ بدائية. وهي مهنة انقرضت نتيجة فيضانات دمرت غذاء الكثير من الكائنات الحية في البيئة. لا أستطيع أن أزعم أن الكتابة عن أدب الهنود الحمر يمكن أن تكون مشروعاً سهلاً أو بلا معاناة، كما لا ادعى أن ما أقدمه

كانوا يركبون البغال والحمير. وكان البيض يحتكرون الخيل ومعقوبة من يركبها سواهم الموت. وجاء الزجل الأبيض وعرف الهنود الحمر منذ ذلك التاريخ الجدرى والدفتيريا والانفلونزا. وقتها كانوا ٤ ملايين نسمة بينما اليوم لا يتجاوزون مليوني نسمة. اشتغلوا في الوظائف الوحيدة المتاحة لهم والتي كانت تهدف إلى هدمهم صحياً من الأعمال التي لا يرضى البيض القيام بها مثل جذب وتحريك قوارب الشحن في الأنهار مثل نهر «أتابسكا» لصالح شركة «هدسن باي» من الصباح وحتى الليل في مسافة - وهذا على سبيل المثال فقط -

فى مذبحة «ساندريك» عام ١٨٦٤ سقط شيخ خمسينى من قبائل الشابين يدعى - بالأسماء الهندية المركبة المستعارة من أوصاف الطبيعة ومظاهرها - «الوعل الأبيض»، كان يضع ذراعيه الملفوفين تحت إبطه وغنى أغنية موته وهو يحتضر بشجاعة محارب قبلى.

أغنية الموت للوعل الأبيض:
لا شئ يعيش
سوى الأرض
والجبال.

أما أغنية الموت التى أنشدها زعيم قبلى آخر وهو «الطائر الأحمر» من «وينباجو» فقد جاءت نتيجة سلسلة من أعمال القهر والقتل بدأت بحادثة مثيرة عام ١٨٢٧ عندما قامت مجموعة من البيض بسرقة زروع السكر فى محمية وينباجو بولاية «إلينوى»، ونظرا للاحتكاك والتحرش بين الجماعتين الهندية والبيضاء سقط بعض القتلى، فرد البيض بمهاجمة أهالى المحمية وإعدام بعض السكان الذين أغاروا على برارى «دوشين» وتطلب الأمر تدخل القوات الأمريكية ومحاصرة المحمية، مما اضطر رئيس القبيلة «الطائر الأحمر» إلى تسليم نفسه كشرط لتأمين شعبه... وهو يمشى مشية الموت بدأ يبدع الكلمات التالية:

أغنية الموت للطائر الأحمر:

أنا مستعد
لا أريد أن أكبل بالأغلال
دعونى حراً

لقد أعطيت حياتى
وهنا يروى أنه اتحنى ليقبض على حقنة تراب ثم قام بنفخها فى الهواء

يمثل دراسة لأنه محكوم بوفرة أو ندرة المادة المعلوماتية والمصادر التى تتحدث عن الأدب الشفاهى لذلك الشعب الذى لا يفكر به أحد، لكن لا بأس من محاولة الاقتراب من هوامش عامة تشكل ملامح عقائدية وتراثية وأدبية تجعل لذلك الشعب خصوصية وامتدادا حضاريا أشعرنا ونحن نتصفح المراجع والدوريات من أدابهم بشكل متعظم أن الحضارة لا تأتى دائما على الخيول.

وفوق هذا كان الهنود الحمر لحظة دخول الرجل الأبيض قارتهم يتحدثون لغة أخرى... عميقة التواء مع الطبيعة، راسخة القبول بكل ما يأتى ويذهب... وشديدة الرهافة إزاء ما لا تفهمه... ولم يفهموا الرجل الأبيض، لكن بعيدا عن ادعاء التحليل التاريخى لحضارتهم، وهو أمر لا يدخل فى دائرة هذا الموضوع رصدنا تشابهات عديدة بين الممارسات الاستيطانية فى الأراضى المحتلة وممارسات استيطانية كان هدفها الاحتلال ثم الإحلال الكامل لجنس مكان جنس فى الأمريكتين.

ولا نملك حق الإدانة لأحد سوى المستعمر. لذا نحن لا نحاكم عقائد هندية ربما ساعدت على زيادة معاناة القبائل الهندية فى أوقات معينة أو قبولهم بشروط وقوانين البيض - عقب انتصارات الأخيرين - بصورة ضاعفت من ظروف تلك المعاناة التاريخية خاصة فى ضوء تناحر العديد من القبائل ومحاربتها لبعضها أو موالاة بعضها للبيض ضد البعض الآخر.

كذلك حاولنا أن نجعل النصيب الأوفر فى هذه المعالجة لنصوص هندية لنتركها تتحدث عن نفسها.

ثم أكمل:

هاهى تذهب بكل يسر
ما كنت لأستردها
هاهى ذهبت!

ضخامة. وتكرر هذا السلوك عدة مرات
بينما واصل ويساهكيتشاك النفخ. لم
يكن لديه نفَس يكفى.
وأثناء غيبة الكويوتى أخذ
ويساهكيتشاك يصنع المزيد من
الحيوانات وخاصة حيوانات الرياضات
والطيور، ثم أرسل الكويوتى فيما يبد
وأنه كان المرة الأخيرة وسئم
ويساهكيتشاك انتظار الكويوتى ثم
نهض مرة أخرى وذهب يبحث عنه....
ونقدم نماذج لنصوص هندية أخرى
قبل أن نشرع فى التعليق.

من الأشعار:

أغنية المرأة

(أوجيبوا)

تدورين وتدورين

فى محاولة لتذكر

ما وعدت به

لكنك لا تذكرين

أغنية حلم

(أوجيبوا)

فى السماء

أسير

أرافق

طائر

أغنية حرب للتشجيع

(تيتون سيوكس)

أيها الجنود

لقد هربت

حتى النسر يموت

أغنية للغراب

أيها الغراب

إنبنى أموت

والملاحم الهندية - كما لاحظت من قراءة
بعضها - تسرد لمواقف طقسية بالأغاني
التي تشبه فى أكثرها التقسيم الذى
يميز كتاب الموتى المصرى وتدرج
الأناشيد بحسب مكانة آلهة طبيعية
مختلفة يفترض أنها أكثر توسطا
واقترابا من الإنسان، عوضا عن «تيراوا
أتيس» تلك القوة العظمى التي لا يمكن
أن يلمسها أو يراها بشر. والمواقف التي
تروى لها سردية متتابعة حيث مفتتح
كل أسطورة أو حكاية يحمل تتابعات
فرعية وعظيمة المضمون. وكانت أشعار
سكان الغابات من القبائل الهندية أكثر
غنائية - بشكل شديد العمومية - من
سكان الجبال، وما يؤسف له أن يعتقد
الباحثون أن أفضل الشعر الهندى الأحمر
هو ذلك الذى فقد قبل مرحلة التدوين
أثناء إبادة القبائل الأكثر تقدما.

ومن قصص الخلق التي نقدمها لمفزاها
الفلسفى العيبى العميق قصة البطل
الإنسانى «ويساهكيتشاك» تقول القصة:
«فى البداية كان ويساهكيتشاك جالسا.
وحيث كان يجلس لم يكن يوجد شيء.
فقط قطعة رسخ نفخ فيها ويساهكيتشاك
فكبرت. وحار ما الحجم الذى ينبغي أن
يجعلها عليه. وكانت قطعة الرسخ هذه
هى العالم. ثم صنع ويساهكيتشاك
«كويوتى» - شبيه الذئب - وأمره أن
يجرى حول حافة العالم ثم يعود.
وبالفعل عاد الكويوتى وأخبر
ويساهكيتشاك بما أصبح عليه العالم من

لتخلق بعيداً

أغنية الغشل

(تيتون سيوكس)

اعتبرت نفسي

ابن أوي

لكن الفُبرات كانت تنعق

وأنا أخاف الليل

على شاطئ نهر

(أوجيبوا)

عبر النهر

يتحدثون عن أننى «أكون».

الحقيقة أن

(أوجيبوا)

ترغبين - بلا أمل

أن أسعى إليك

لكن سبب مجيئى

هو رؤية أختك الصغرى

أغنية الموت لصانع الأغاني

(يوكوت)

طوال حياتى

كنت أبحث

أبحث !

أغنية الفتى الذى لا تملك

الفتيات مقاومته

(أوماها)

إنها الآلهة التى جعلتنى كما أنا

لتلمنها...

إن استطعتن

هاه هاه هاه هاه ...

لنر

(ياونى)

لنر... هل هى حقيقة

لنر... هل هى حقيقة

لنر... هل هى حقيقة

هذه الحياة التى أحيأ

أيتها الآلهة التى فى كل مكان

لنر... هل هى حقيقة

هذه الحياة التى أحيأها؟

تناسخ

(الكومانشى)

سوف نحيا مرة أخرى

سوف نحيا مرة أخرى

أشعة الشمس تنتشر... «هايوو»!

أشعة الشمس تنتشر... «أهى نيو»!

أغنية موت

هل ثمة من سيبيكنى؟

...

زوجتى ..

ستبكي لأجلى

أغنية الربيع

بينما تجول عيونى

فى البرارى

أحس بالصيف فى الربيع

أغنية قروة الرأس

أتساءل

هل تشعر بالمهانة

امرأة السيوكس

تلك التى قطعت رأسها؟

أغنية المهدي

لأصطاد طائر صغير

من أجل أخى الأصغر

أتوسل إليكم أن تقبلوا
وأن تجعلوا طريقها ممهدا
حتى تبلغ قمة التل الثالث

أيتها الطيور - كبيرها وصغيرها -
التي تحلق في الهواء
أيتها الحيوانات - كبيرها وصغيرها -
التي تعيش في الغابة
أيتها الهوام التي تزحف بين
الحشائش

وتحفر في التربة
أتوسل إليكم لتنصتوا
ها قد جاءت حياة جديدة بينكم
أتوسل إليكم أن تقبلوا
وأن تجعلوا طريقها ممهدا
حتى تبلغ قمة التل الرابع

يامن أنتم من السماوات
ومن الهواء ويا من أنتم من الأرض
أتوسل إليكم لتنصتوا
ها قد جاءت حياة جديدة بينكم
أتوسل إليكم أن تقبلوا
وأن تجعلوا طريقها ممهدا
حتى يمكنها أن ترتحل
إلى ما بعد التلال الأربع

مانا بوزهو والتوت البري
بينما كان يتمشى بجانب النهر رأى
بعض التوت في الماء. غاص وراء التوت
لكنه اندش بشدة وبصورة غير
متوقعة عندما ارتطم بالقاع. ظل هناك
لفترة غير قصيرة وعندما استعاد
وعيه ونظر إلى أعلى.. إذا به يرى
التوت مذلى من شجرة أعلاه.

لأصطاد برمج سمكة صغيرة
لأجل أختي الصغيرة

أغنية الفراشة
في اللفح القادم
للنهار
وقفت

الطفل مقدم للكون
وقت الميلاد

وقت الميلاد
(أوماها)

أيتها الشمس والقمر والنجوم وكل ما
يتحرك

في السماوات
أتوسل إليكم لتنصتوا
ها قد جاءت حياة جديدة بينكم
أتوسل إليكم أن تقبلوا
وأن تجعلوا طريقها ممهدا
حتى تبلغ قمة التل الأول

أيتها الريح والغيم والأمطار والضباب
وكل ما يتحرك
في السماوات

أتوسل إليكم أن تنصتوا
ها قد جاءت حياة جديدة بينكم
أتوسل إليكم أن تقبلوا
وأن تجعلوا طريقها ممهدا
حتى تبلغ قمة التل الثاني

أيتها التلال والوديان والأنهار
والبحيرات

والأشجار والحشائش
وكل ما هو من الأرض
أتوسل إليكم لتنصتوا
ها قد جاءت حياة جديدة بينكم

(٦)

وبناء على كل هذا أخذ رافويما (الإنسان الذى يملك كل الحكايا والروايات) يفكر بينما كان يجلس عند قاعدة السماوات ثم اختلق هذه الحكاية حتى يمكننا نحن الذين نسكن الأرض أن نستمع إليها.

وفى روايات قبائل الشايين من نشأة الخلق وبدايات الكون يلاحظ مثلاً أن الرجل والمرأة كليهما قد صنع من ضلع من جسم الإله «ماهىو»، على عكس القصص التوراتى الذى يجعل المرأة مخلوقة من ضلع الرجل. وأضاف لها البعض صفة العوج لتكون من ضلع أعوج.. وبهذا يتضح أن نص الشايين أكثر ديمقراطية و «رقياً» أو حداثة وإنسانية حتى - إن شئنا - أما حكايات قبائل النافاجو التى نسوق منها بعض الأجزاء الآتية لتبين جسارتهم الحسية والتخليعية واللفوية فتحمل أبعاداً شديدة الاتساع والاحتفاء بالإنسانى والصغير.. بل وبكل صور الحياة.. وبحرية تحسدهم عليها يقصون عملية الخلق التى نراها فى الخيال الجمعى للنافاجو باللغة التعقيد متعددة المستويات، لكن انبثاق الرجل الأول والمرأة الأولى لديهم يأتى من حبتى قمح إحداهما توضع بحيث يكون رأسها باتجاه الغرب والأخرى بحيث تواجه المشرق، ويتم وضعهما بعناية من قبل «رجال مقدسون» حتى تأتى الريح لتنفخ الحياة ويصيران رجلاً وامراً.. وعندما تكف هذه الريح عن النفخ داخلنا نتوقف لنفقد النطق ثم نموت، لهذا هم ينظرون لأطراف أصابعهم

قصة نشأة الخلق

لقبائل البيوتوتو من كولومبيا
بأمريكا الجنوبية

(١)

فى البدء، أوجدت الكلمة الأب. روح خالص.. ولا شئ سوى ذلك كان موجوداً منذ الأزل.. ثم لمس الأب وهما وقبض على شئ غامض.. لم يكن ثمة وجود.. وعبر وساطة حلم احتفظ أبونا نايموينا (بمعنى الذى هو أو الذى يملك روحاً) بالسراب لصيقاً بجسده وظل يفكر طويلاً وعميقاً.

(٢)

لم يكن ثمة وجود.. لا شئ.. ولا حتى عصا لتسند إلى الرؤيا ربطها أبونا لطرف خيط الحلم وحفظها بفضل قوة نفسه ثم أحدث صوتاً ليبلغ قاع الصورة.. لكن لم يكن يوجد شئ.. لم يكن ثمة شئ بالفعل.

(٣)

ثم عاود الأب البحث فى قاع الشئ الغامض، ربط الوهم الفارغ لخيط الحلم وضبط مادة سحرية فوقها. وهكذا بفعل قوة حلمه أمسك به كمرقة من القطن الخام.

(٤)

بعد ذلك قبض الأب على قاع السراب وأخذ يدوس فوقه مراراً وتكراراً وأخيراً جلس على أرض حلمه.

(٥)

الآن كانت أرضه - الروح ملكه. ظل يبيصق عليها من لعابه مرة تلو الأخرى حتى تنمو الغابات ثم رقد مستلقياً فوق أرضه وغطاها بسقف السماء.. وبما أنه كان مالك الأرض جعل الأزرق والأبيض لون الأعلى فى السماء.



ألتسى أزدزا المرأة الأولى للمهبل:

«وأنت أيضًا فكر». قالت له

«فكر فى العضو الذى من يمينك».

فكان أن تعدد المهبل كذلك، لكنه تعدد فقط نصف المسافة التى بلغها العضو الذكري ثم عاد إلى المكان الذى وجد فيه أصلا، ولهذا نجد أن اشتياق المرأة لا يسافر بعيدا مثل اشتياق الرجل.

ثم توجهت ألتسى أزدزا المرأة الأولى إلى كل منهما بهذه الكلمات:

«والآن اصرخا». قالت لهما معا

«لتصرخا، كل منكم».

«أيها العضو الذكري لتصرخ حتى يتسنى لشريكك أن يشعر بقوة صوتك».

«أيها المهبل لتصرخ كذلك حتى يتسنى لشريكك أن يشعر بلمسة صوتك».

وصرخ العضو الذكري بصوت عال لكن صوت المهبل كان ضعيفا، وعليه وجهت ألتسى أزدزا كلامها إلى كل منهما مرة ثانية:

«لتكررا ما طلبته».

«لتلمسا بعضكما وتصرخا من جديد».

.....

.....

فكان أن حاول كلاهما مرة أخرى. لكن هذه المرة لم يستطع العضو الذكري الصراخ بنفس قوة صراخه المرة الأولى بينما اكتسب العضو الأنثوي التناسلى صوتا أفضل.. وأصبحت المرأة الأولى ألتسى أزدزا راضية عما فعلته، فالآن سيتعلم الرجال والنساء كيف يظهران الاهتمام لبعضهم البعض.. سيتولد لديهم الصبر من على أن يكون لديهم أطفال، وسوف يقتسمون العمل مناصفة

ليروا أثر الهواء المنفوخ سر الحياة ويتصحون بتأمل أناملنا بعناية. وعن المرأة الأولى «ألتسى أزدزا» تأتى عملية تقريب العنصرين الذكر والأنثى، فهى التى تخلق الأعضاء الجنسية وتنشغل بأمور الكائنين الجديدين وبمهمة التناسل. وما نحن ننقل ما تناقلوه:

«وقيل كذلك إنه بينما كل تلك الأشياء تحدث، أخذت ألتسى أزدزا المرأة الأولى تفكر كيف يمكنها تقوية الرابطة بين الرجال والنساء.. وبعد تفكير وتمحيص دقيقين كانت قد توصلت إلى خطة. فالرجال والنساء لابد أن يملكوا قوة جذب بعضهما البعض طوال العمر.. هكذا فكرت، ثم قامت بتشكيل عضو ذكرى من حجر التركواز وفركت بغض الجلد المتساقط من ثدى المرأة وخلطته بثمار فاكهة «اليوكا» التى وضعتها داخل العضو التركواز وأسمت العضو «أيز».

ثم شرعت فى صنع المهبل من المصنف الأبيض ووضعت به بظرا من صدف حمراء ثم فركت بعض الجلد المتساقط من صدر الرجل وخلطته بثمار فاكهة «اليوكا» التى وضعتها داخل منطقة البظر. ثم خلطت الأمشاء من أنواع عديدة من الماء ووضعت الخليط داخله بعمق. وهكذا يمكن للحمل أن يحدث.. ثم أسمت العضو الأنثوى «أجوش».

وضعت المهبل على الأرض ووجانبه العضو الذكري ثم نفخت بعض الدواء عليهما من فمها ثم وجهت حديثها. الآتى إلى العضو الذكري:

«والآن فكرا». قالت له

«فكر فى العضو الذى من يسارك».

وامتثل العضو الذكري للطلب وأمتد ذهنه لمسافة بعيدة بحيث أن قالت:

(عصبة الأم المست)

(١)

هائنا أغرس شجرة السلام الكبير مع رؤساء عصبة الأم الخمسة. أغرسها في أرضكم يا أتوتار هو وشعب الأندونوجا، في أرضكم يا من كنتم حراس النار. وأسمى الشجرة تسيون ايراتسيكوا.. شجرة الأرض العظيمة.

وأسفل ظل شجرة السلام الكبير ننشسر الزغب الريشي الأبيض الناعم «لورقة العالم النفضية» كمقاعد لك يا أتوتار هو أنت وابن عمك الزعيم.

.....

.....

.....

(٢)

امتدت الجذور وانتشرت من شجرة السلام الكبير، أحدها إلى الشمال والآخر إلى الشرق وآخر إلى الجنوب وأخرى إلى الغرب. هذه هي الجذور البيضاء العظيمة وطبيعتها هي السلام والقوة.

فإذا ما التزم أي رجل أو شعب من الشعوب الخمسة بقوانين السلام الكبير (كاين ايركوا) وجعل ذلك معلوما عند رؤساء العصبة، فإن بإمكانه تعقب الجذور إلى الشجرة، فإذا ما كان عقله نظيفاً أو كانت عقولهم نظيفة، وإذا ما عرفوا الطاعة ووعدوا بالالتزام برغبات مجلس العصبة، ستتم دعوتهم - بترحاب - ليأخذوا مأواهم أسفل الشجرة العظيمة دائمة الخضرة.

نحن نضع أعلى شجرة السلام الكبير نسرا يستطيع الرؤية عبر المسافات. وإذا ما رأى أي خطر محدد على مبعدة

وسيسهر كل فريق - باستعداد أكبر - على احتياجات الآخر، وعليه أوصت لدى بلوغ كل فتاة وفتى عمرا محددا أن يعطيا عضوا أنثويا (للفتاة) وآخر ذكريا (للفتى) مثل الأعضاء التي قامت بتشكيلها».

وتواصل الأسطورة سرد الكيفية التي قام بها حيوان «الكويوتى» الشبيه بالذئب بإغارة بعض شعير وجهه للعضوين الذكري والأنثوي من باب الستر والتجميل، ثم تبع هذا تدخل المرأة الأولى ألتنسى أزدرا خوفا من أن يميل الهوى بين الطرفين فينجذبا بأسرع مما ينبغي وهنا أمرتهما بتغطية أنفسهما في حضور بعضهما البعض وفي حضور الآخرين. ورأت أن ذلك حسن.

أما قانون السلام العظيم لشعب «البيت الطويل» فقد تم سته والاتفاق على بنوده عام ١٣٩٠، وباستثناء تشريعات «حمورابي» والتشريعات التي عرفت بها أكثر الحضارات القديمة يمكن اعتباره من أهم الوثائق التشريعية القديمة، بل هو دستور وعمل أدبي رفيع اللغة والمحتوى، تتمحور بنوده حول رمزية اشتعال جذوة أو نار لا تنطفئ، وهناك مجلس لتلك النار وتحمل بنوده كذلك صدقا ووهجا يشهد له البيض بالالتزام من استنوه ومن قبلوا به ببنوده. ونحن هنا نسوق بعض الأجزاء وليس كلها نظرا لاستطراء الكثير من هذه البنود.

قانون السلام العظيم لشعب البيت الطويل (قبيلة الايروكوا)

ودمها، وحيث إن المجتمع أموى ينتسب للمرأة بنسائه وذكره لا يصح أن يحمل لقب الشياخة أو الرئاسة القديم سلالة قاتل أو أن تجرى فيهم، وعليه يتم تحويل اللقب إلى أسرة أخرى لتداوله عبر العنصر النسائي، ويقوم هؤلاء بتقديم النصح للعنصر الحاكم القادم أى الذكور الذين يتقدمون للمجلس وتختارهم العشيرة لكن «لا يجوز حمل لقب الرئاسة إلى القبر»، وعليه يتم خلع اللقب عن الزعيم أو شيخ القبيلة الميت ولو على خافة القبر من خلال سلطات رؤساء العصبة. وفى الوقت نفسه لا يعنى هذا أن ثمة سلطة بيد أى من رؤساء شجرة الأرز لتسمية أو تعيين وريث.

وهناك تحديد لأشياء أخرى فى العلاقات والظروف الإنسانية، وهى تحديدات شتى وبالقافة الدقة. مثلاً إذا ما عثر على جثة إنسان لا يجب على الشخص الذى عثر عليها أن يلمسها وإنما يركض إلى منازل قبيلته فوراً وهو يصرخ مكرراً عبر فترات متقطعة «كوييه»!

ولأن التناسل السيلالى لشعب الأم البست وهى القبائل الست التى ارتضت توقيع الميثاق يجرى فى العنصر النسوى باعتبار النساء هن مصدر تكاثر الأمة، فلهن أن يمتلكن الأرض والطمى وتكون النساء الوراثات لعضوية مجلس الرئاسة فى العصبة حاملات للقب «أويانر» أو «أوتيانر» Otianer - بمعنى النبيلة أو «النبيلات» - مدى الحياة وليس لوراثات اللقب من أحد رؤساء العصبة - بعد موته - أن يزكين أبناءهن إلى أن يموت كل الذكور

سيقوم على الفور بتحذير شعب العصبة».

وهناك اهتمام عظيم بالدقيق من التفاصيل. من ذلك فقرة تنص على أن «المجلس لن يتعقد بعد حلول الظلام» أو أن «أيا» من رؤساء القبائل لا يحق له طرح سؤال على هيئة الرؤساء أثناء مداولتهم لقضية أو تشريع قانون ما أو تقديم مشروع قانون، وإنما يمكن أن يتشاور بصوت خفيض مع الهيئة المستقلة التى يمثل فيها». كما أن هناك تحديدا صارما لحقوق وواجبات رجل الدولة ومؤهلته، ومرة أخرى نسوق بعض الأمثلة:

«إذا ما أهمل رئيس أية قبيلة داخل العصبة حضور اجتماعات المجلس أو رفض حضورها، فإنه يتعين على بقية رؤساء الشعب (القبيلة) الذى ينتمى إليه أن يأمر وزير حريبتهم بأن يطلب من النساء المؤيدات للرئيس المتهم بإهمال مهام وظائفه وواجباته بأن يأمره بحضور اجتماعات المجلس بشخصه، فإذا رفض يتعين على النساء حاملات اللقب (الخاضع بمنصبه) اختيار مرشح بديل على الفور».

«لن يطلب من أى رئيس أو زعيم أكثر مرة حضور مجلس العصبة».

وإذا ما قام أحد رؤساء القبائل بالقتل يتم تجريمه من الأودية والأوسمة الرامزة للمنصب ويطرد من المجلس والجماعة (إذا كان القتل موجها ضد أحد أفراد القبيلة فهو حدث داخلى فإذا كان خارجيا لا يعتبر قتلا) لكن يتربص عقاب بالغ القسوة بأقاربه من النساء، إذ يتم دفن جميع النسوة أحياء باعتبارهن حاملات لعصب القبيلة وشرف الرئاسة

السلطات وعلاقتها ببعضها وتنظيم إدارة ما يعد الصروب وغيرها من الشئون، تحتل النصيب الأوفر والأطول من الوثيقة.. لكن من بين البنود المختلفة فيما يتعلق بالحقوق مثلا المادة ٩٤ والتي تذكر أن:

«سيكون للرجال في كل عشيرة من الأمم الخمس مجلس نار لا تنطفئ كدلالة استعداد وانعقاد مستمر لمجلس العشيرة. وعندما تدعو الحاجة ومصالحة الشعب لانعقاد المجلس لمناقشة مصالح الخط وسيرها يمكن للرجال عندئذ الاجتماع حول هذه النار وسيكون لهذا المجلس نفس حقوق المجلس النسائي»:

بينما تنص المادة ٩٨ على أنه:

«إذا ما رأى أى من الأخوة والأخوات بين أبناء العشائر خلافا في أداء مهام وواجبات هيئة السلام العظيم وقوانين سواء في مجلس العصبة أو في إستيغ الألقاب على الرؤساء بطريقة غير صحيحة وعلي غير وجه حق يمكن لهم أن يطلبوا - صبر وزير حربيتهم - تصحيح هذه الأوضاع وأن يتم إخضاع الأمر للطريقة المنصوص عليها وفقا لقانون السلام العظيم».

وبالنسبة لأغلب القبائل كانت عقوبة الخيانة (الزوجية) هي الموت يوقعها الطرف المفسدور به ضد الطرفين الآخرين، أى كل من الرجل والمرأة الزانين لكن الدية كانت تقبل أحيانا في حالات جرائم وكانت تعرف بمدفوع الشار أو مال الدم بينما التحقير الاجتماعي والنبد كان عقوبة الكذب إحدى أسوأ الجرائم لديهم. وبذلك كانت أسوأ صور الذم والقسمة في ثقافة «التيه» بيرسيه Nez Perde « هي صفة

المصالحين للمنصب من عائلة الشيخ أو الزعيم السابق وهن اللواتي تنتخبن طباحتين تحديدا للرئيس أثناء حضور «الشعب» الاجتماعات في خيمته للتشاور واتخاذ القرارات.

ولهؤلاء السيدات التبعيلات سلطة تعزيرية إزاء حاملي لقب الرئاسة إذا ما وقع الأخيرون في أى خطأ يتعلق بممارستهم لعملهم، بينما تسقط هذه الصلاحية أو هذا الحق ممن لم تحضر اجتماعات المجلس. لكن إذا حدث أن قمن بترشيح أحد أولادهن لمنصب الشياخة لابد من توافر شروط أخلاقية في المرشح ليس أقلها أن يكون ذا شخصية دمة صادق ويستطيع الاعتماد على نفسه ويقدر على إعالة أسرته وأن يكون قد أثبت أنه مواطن مخلص في خدمة وطنه.

وفي أحد البنود الفرعية تحت عنوان «الدول الخارجية» تنص المادة ٧٢ على الآتي:

«الخالق العظيم قد خلقنا من دم واحد.. من نفس الأرض، وكما أن الألسنة المختلفة تشكل دولا مختلفة هو أيضا أنشأ أراضي مختلفة للصيد ووضع حدودا فاصلة بينها».

وهناك كذلك بنود من نوع:

«إذا ما تعرضت أية دولة أجنبية (خارج العصبة من باقى القبائل) للغزو أو قبلت طواعية بالسلام الكبير، يمكن لنظامها الحكومى الداخلى أن يستمر، لكن لابد أن توقف كل أشكال الحرب ضد الدول (القبائل) الأخرى».

وفيما يتعلق بحقوق الشعب هناك بنود عديدة وإن كان يلاحظ أن البنود والإليات الخاصة بتحديد انتقال

«الكذاب».

كانوا يقولون « ليس فقط لأن ما لا يدون يسقط في جب خلف الذاكرة في العادة وإنما لأن هناك إشكاليات فرعية تنشأ عن عدم دخول المرحلة الكتابية.. وعليه لا تكون المشكلة فقط «ما الذي قالوه» وإنما أيضا «كيف كانوا يقولونه». والحقيقة أن «النصوص» الأمريكية الهندية هي نتاج تقسيم تاريخي للعمل شديد التحديد ومحدد. ومن المعروف أن هذه النصوص لم تتوافر -كتابة وطباعة- إلا عندما قرر البيض الاشتراك مع الهنود في بلورتها وإخراجها للعالم غير الهندي. وحقيقة الأمر أيضا أنهم لم يقرروا ذلك إلا بمقدم القرن التاسع عشر عندما تحولت قاعدة الاقتصاد في اتجاه الإنتاج والصناعة، على حين سيطرت التجارة بصورة طاغية على مرحلة الاستعمار.

ولا يمكن إنكار أثر تصورات تاريخية معينة على التعامل مع الآخر -الهندي الأمريكي في هذه الحالة بمعنى أن القناعة البيضاء بأن الزراعة واستصلاح الأراضي هما طريق الثروة والتي تجاهى التصور الأبيض عن حياة الهندي الأحمر الذي تصوره صيادا بالأساس (رغم وفرة الشواهد على معرفتهم حياة الاستقرار المرتبطة بالزراعة) تحمل في طياتها اعتبار الهندي الأمريكي ساقطاً من التاريخ فإن لم يكن فهو بكل المقاييس كائن غير حضارى، وبالفعل لم تبدأ عملية جمع وتوثيق وتدوين النصوص الهندية الفولكلورية والعقائدية إلا في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر عندما تم دفع القبائل الهندية الشرقية إلى الأرتحال غصبا غرب المسيسيبي.

ولم يعرف الهنود الصمر نظام الملكية الخاصة للأرض ولدى «النيه بيرسيه» على وجه الخصوص كان نظام الإرث يسيل في الخط الذكوري العائلى علس أغلب القبائل الهندية، وهذا التراث كان يشمل كل شيء حتى الأغاني والأسماء بحيث إن الممتلكات الخاصة جدا بالتوفى كان يتم توزيعها وفق وصيته أو مشيخته في مآب المآثم وكانت النساء يعتزلن أثناء الحمل والولادة، كما أن حصيلة عملية الصيد الجماعية الكبيرة كانت تخص القبيلة ككل.

وبالنسبة لقبائل النيه بيرسيه كما ساهم الوافدون البيض عن الغزاة الرواد كانت رقصة «حلم القصيدة» مناسبة سنوية موسمية للاحتفاء بالأرواح الحارسة. وكانت تعنى أن كل ولد وفتاة يتعين عليهم في سن العاشرة الذهاب للجبال للصوم والانقطاع خمسة أيام كاملة لا يدخل جوفهم فيها طعام أو شراب طلبا لرؤيا قد تحدث أو لا تحدث. فإذا ما رأى الطفل حيوانا في رؤياه وأعطاه الحيوان اسما وعلمه أغنية مقدسة يتبنى الطفل تلك التسمية كاسم مقدس ويصبح ذلك الحيوان حارسا للطفل طيلة عمره، وإذا لم تحدث الرؤيا يجوز اعتبار الطفل غير محظوظ ويكبر فلا يصبح شخصية مؤثرة أو فعالة في قبيلته. وكان يتعين على الطفل ألا يخفى أى من مشاهداته عقب عودته للقبيلة لكنها تظهر في الأغنية المقدسة الجديدة التي ينشدها في رقصة الأرواح الحارسة التالية.

ولأن الثقافة الهندية الصمر ثقافة شفاهية ليس من اليسير أن تعرف «ماذا

بالفعل، فعدد المشتركين في العملية التجميعية الاستقصائية ومدى إسهامهم الفردي في إخراج النص الأصلي كتابة وما إذا كانت شعة نصوص بديلة للنص الشفاهي متوافرة والاختلافات بينها ومدى طلاقة المترجم الهندي والمدون الأبيض (المتلقى الأول هنا) والجهة أو الأفراد الذين يمولون العملية البحثية التجميعية وما إذا كانت هيئة علمية ما ودافعها من التدوين (هل يتعلق الأمر بمناسية معينة وتق وراءه جهات حكومية مثلاً) وهل هي سياسية أم دينية؟ وهل شعة مصالح مشتركة بين الجهات القائمة على مثل هذه المشروعات؟ كل هذه أمور تؤثر في عملية التدوين. والمشكلة الأخرى التي فرضت نفسها على طريقة التعامل مع النصوص الهندية الأمريكية ما اعتبره الكثير من البيض الأوائل «مجهولية المصدر» بالنسبة لأغلب تلك النصوص، فالشاعر الهندي لا يعتبر نفسه الناطق الأصلي أو موحد هذه النصوص، وإنما ناقلها، أو كما يقول إدوارد سعيد في القصص والسرد الهندي الأمريكي هناك دائماً إضافة لا أصالة ولا يجب أن نعتبر هذا ذماً أو هجاء، فالمكّاء الهندي يشعر دائماً بأنه سمع القصة التي يرويها من آخر أكبر من عمرا أو تلقاها من قوة غيبية ما، ومن هنا عدم ثباتها وقديسيتها في أن، الأمر الذي يوازى ويفسر الاختلافات والتنويعات العديدة بين قصص الهنود عن نشأة الخلق وإعمار الكون.

والحقيقة أن العروض الشفاهية المتتالية لهؤلاء الحكاين لا تسمح سوى

يمكن القول إن التاريخ الرسمي لهذا الشعب تم تدشينه منذ ذلك الوقت، فهو بدايات تاريخ المقاومة الهندية وازدياد التوسع الأبيض. وعليه يمكن أن نعتبر أن النصوص الأولى المدونة كانت محاولات تصحيحه لتعديل واستكمال ما دونه البيض الأوائل باعتباره تاريخ ذلك الجنس. ومع هذا فأغلب ما يظهر من قصص وأشعار وحكايا هندية اليوم تم جمعها عقب الحرب الأهلية الأمريكية أي بين ١٨٨٧ و ١٩٢٤ وقام بجمع مادته وتدوين معظمها علماء أنثربولوجيا. لكن وقعت الكثير من المآسي الناتجة عن التضحية بروح النص والأسلوب الهندي في التعبير وجماليات الصورة الثقافية بحكم ازدواج عمليتي النسخ والترجمة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تعرضت الكثير من الأصول الشفاهية للتهتك والاعتداء بفعل الانحياز الثقافي للناطقين والمترجمين، ويظهر هذا في تقييم الكثير من علماء الأنثربولوجيا للكثير من هؤلاء الناسخين مثل الشاعر جيروم روتنبرج الذي ترجم العديد من الأشعار الهندية بأسلوب ما بعد حداش، بينما بعض الباحثين مثل فرانك هاميلتون كوشنيج وغيره دونوا النصوص الهندية بأسلوب أقرب لكتابة العصر الفيكتوري عن الروح الهندية الشفاهية.

تلقائياً إذن تنثور أسئلة شتى تتعلق بمفهوم نمط إنتاج هذه النصوص، أي نصوص شعب تعرض لصور متنوعة من الإبادة العمدية حتى وصل إلى حافة الانقراض. وبالنسبة لمتلقى هذه النصوص ممن قاموا بعمليات البحث والتدوين يبدو عدد من الأسئلة مهما

من الإحكام والتسلط والتخطيط بما لا يسمح - فى أغلب الأحيان - بإثارة أسئلة قد تتعلق بنمط إنتاج النص المدرس، وما يشكل الأدب تعريفاً هو الذى يتم إدراج وتوزيع المناهج به، ومن هنا تتحدد ماهية الأدب والأشكال الأدبية المختلفة، وفردريك جيمسون يرى هذه الأشكال الأدبية Genres بالأساس «مؤسسات» أدبية أو عقود اجتماعية بين الكاتب وجمهور محدد يتمثل دوره فى تحديد الاستخدام الملائم لمنتج ثقافى معين. وما يتم تحويله إلى المؤسساتية فى مثل هذه الأنواع من الخطابات المهمشة هو القيمة الثقافية Cultural Value. ولاشك أن قضية التسمية الشكلية والمواصفات التى تندرج تحت مسمى «القصيدة» أو تلك التى قد تندرج تحت صفة «القصة» تنبع من منظور معيارى غربى، ويضاف إلى هذه الوضعية الاستحالة شبه الكاملة لتغطية كل ما يمثل تعارفاً «أدب الهنود الحمر» ما بين جماعات الإسكيمو وحتى أبعد نقاط قارة أمريكا الجنوبية فكان أن حدث ما يشبه الانسراب والانسياب أو التحمل التدريجى من ذلك «الأدب» فى الكيان الثقافى القومى لجميع تلك المناطق على اختلاف لغاتها، ومع تشابه ظروف استعبادها واستعمارها.. ثم أن العقلية المرتبطة بالثقافة الشفاهية لا تعرف مثل هذا التقسيم المغلط والحاد بين «الأشكال الأدبية». وقد أدرك الإسكيمو حساسية الوضع الذى قد يترتب على النسيان، ففى تراث يعتمد على الذاكرة والفم يُتهدد خطر فقدان الذاكرة القومية والثقافية التراث كله، ومن

بتدعيم الاعتقاد الجمعى بتواصل عمليات الحذف والإضافة تون مقدرة - إلا إذا كانت اجتهادية فى الأغلب - حقيقية على تعقب الأصول ولا أساس لتوهم أهمية ذلك فى الوقت نفسه، وهو ما يجعل كل إعادة لسرد قصة ما إبداعاً جديداً لا يمكنه ادعاء الاستقلال ولا يشغل نفسه بتعقب الجذور المكونة للقصة، أو ما صاحب نشأتها من ظروف اجتماعية واقتصادية تخص تطور كل قبيلة من القبائل. والنقطة الأخرى التى تظلم الأدب الهندى الأمريكى هو قراءتنا له التى تتعامل مع جسم أو كتلة واحدة ضمن كل أشكال الإنتاج الإبداعى والثقافى للشعب صاحب ذلك الأدب، ولا يمكن أن ننكر أننا نضع القصيدة والأغنية والسيرة الذاتية والحدوتة والأسطورة والتسويذة والترنيم الدينية، كلها فى سلة واحدة، ولا نستقبلها بعد هذا كله إلا مترجمة عبر الوسيط الثقافى للجنس المسئول عن إبادة وتدمير القسط الأوفر وربما الأجمل من هذا التراث. «نقرأ» أدب الهنود الحمر بالإنجليزية، وهناك من يقرأه بلغات أوروبية أخرى، لكن مترجماً - فى معظمه - عن الإنجليزية ولا يجب للحظة نسيان ازدواج المسألة التى فرضت على وهيمته التاريخية اللغوية، وفرضت نفسها بالتالى على مستقبل أدبيهم، وأعطى بهذا تحويل الشفاهة إلى كتابى ثم أن يكتب تاريخك عدوك! أنطونيو جرامشى.. ذلك القائل: «إن كل علاقة هيمنة هى بالضرورة علاقة تلقينية» ربما كان على حق. ويتفق معه عدد من النقاد حول طبيعة هذه العلاقة التلقينية فى النظم التعليمية بصورة تكاد تكون شاملة. فالعلاقة تتسم بدرجة

الروائية على وجه الخصوص. والكثير من النصوص «والقصص المقدسة» أو ما يسمى «أنايهوجيون» لم يعد ينظر إليها كذلك نتيجة التأثير التيشيرى، وبلغت الخلقة العقائدية المتترتبة على هذا الوضع حد إصرار بعض الرواة على ترجمة كلمة «أنايهوجيون» على أنها «قصص خيالية» أو «خرافية» تميزا لها عما يعرف باسم «أشيموانا» وهى قصص عن الماضى حيث يقر الراوى أو المتحدث بجهله الشخصى بما يسرد، وتشمل الأشيموانا طوائف من الحكايا عن الأيام القديمة والأحداث الجارية بالتداخل مع التجارب الذاتية لشخصية معينة.

ولقد عرفت قبائل الشايين أشعارا جنسية صريحة شديدة الجراة، كما تميزت الكثير من قصص «ويسا كيتشاك» البطل الإنسان (ترتبط الكثير من حكاياه بنشأة الخلق) بالإباحة والرغبة فى الإفصاح عن المحاولات المستمرة لشخصية رحالة لإحداث أصوات وقحة فى التعامل مع البشر والحيوانات، وعليه نجد أن إشكاليات التحريف بدأت فى المرحلة النقلية المبكرة نتيجة تدخل حرج المترجمين الهنود الأوائل الذين كانوا حديثى العهد باعتماد المسيحية وكثيرا ما كانوا يتحركون بصحبة المبشرين فكانوا يرفضون صراحة ترجمة العبارات والمفردات الإباحية، الأمر الذى أفقد العديد من النصوص لدى التدوين مصداقيتها وحقيقتها.

وكانت القبائل تعول أغنية كبرى على أغنيات كل رجل من أفرادها، إذ كانت

هنا ألحوا على العلاقة بين اللغة والحياة فكلمتهم anerca تعنى بالتساوى - النفس والشعر وكان الشعر يؤدى علانية فيما يعرف بـ «الكواجزية» أو بيت المآدب مصحوبا بآلات إيقاعية مثل الطبل ويتداخل مع الرقص والغناء، وهو ما يلغى التقسيم الأوروبى الكتابى المتعنت بين الأشكال الأدبية كما أشرنا، إذ كان من عادة المنشد وهو يروى جزءا من سيرته الذاتية مثلا أن ينتقل إلى الأغنية أو يدخرها لختام الإنشاد ثم يعقب ذلك بالجزء الثانى من سيرته كما هو حال رواة السير فى التراث العربى وغير العربى، ولم يستشعر شعراء الإسكيمو المنشدون الحاجة لوضوح المادة الملقاة على مستمعيهم، إذ كان الآخرون يتقبلون سلفا فكرة أن ثمة حكمة أو معنى مضويها يرقى على أذهان العام، وهو أمر لمساته لدى المستمع الأفريقى إزاء رواة السيرة القبلية كذلك فى الدراسة التى سبق أن قدمناها عن الأدب الأفريقى، وإن كانت وضعية الشفاهية الأمريكية - الهندية Native American تختلف عن الشفاهية الأفريقية إن لم يكن لشيء فعلى الأقل لأننا لسنا أمام شعب ينقرض فى أفريقيا، وبالتالي محاولات تحويل الشفاهى إلى كتابى أصبحت تخضع للفعل الأفريقى ولغات القارة تلى نفسها على الكثير من نصوص الكتاب الأفارقة حتى مع استمرار أكثرهم فى الكتابة بلغة المستعمر سواء كان فى المنفى أم الداخل، بينما لا يوجد مثل هذا الخيار أمام المثقف أو المبدع الهندى الأحمر، هذا رغم المحاولات «الحداثية» لدى بعضهم لنقل الروح الشفاهى عبر أساليب وطرائق جديدة فى أشكال الكتابة

الشرقية غرب ما كان يعرف بنهر «المسيسيبو»، وبداية حظر غير رسمي على كافة الكتابات التي صدرت خلال الثلاثينيات من القرن التاسع عشر عن الهنود. وعقب هزيمتهم في حرب «الصقر الأسود» - نسبة لزعيم قبيلة يحمل نفس الاسم - ظهرت أول سيرة ذاتية هندية عام ١٨٣٣، لكن لا يمكن القول إن السير الذاتية الهندية لاقت رواجاً وتكاثفت إلا في القرن العشرين، وبدأت معها «حكايات الصروب الهندية» وقصص الأسر كشكال أدبية تذكرنا بروايات الأسر للسود الأمريكيين والعبيد القليلين الهاربين، واتفق الرأي العام والسياسات الحكومية الأمريكية المتعاقبة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على تصفية الجنس الأصلي، وكمثال تمت إبادة قبائل «الياهو» بقسوة وحشية اعترف بها البيض أنفسهم، وفي الفترة ذاتها قامت المكسيك ببيع مساحات شاسعة من الأراضي تساوي نصف مساحة الولايات المتحدة اليوم لتدفع خطر التقدم العسكري، حتى أنه كان مسموحاً للبيض بشنق أي هندي مكسيكي على الشجر شمال منطقة «الريو جراندي»، ولم يكن الأسبان بأفضل من باقي الأوروبيين، فمنذ القرن السادس عشر وهم ينهبون المستوطنات الهندية وقتلوا - بشهادات تاريخية «بيضاء» موثقة - الكثير من أهالي القبائل المسالمة انتقاماً من تضليلهم في السعى وراء مواطن الثروات.

ووقف قصيرة عند سياسات الاقتلاع التعسفي للقبائل الهندية، تبين أن النصف الأول من القرن التاسع عشر

الأغنية التي «يخترعها» شخص ما لنفسه.. وينشدها ملكية خاصة وحقيقية لأنها كانت ترتبط بحدث مهم في حياته أو لحظة ما، وكانت ملكيتها صارمة إلى حد أنه لا يُسمح لسواه أن ينشدها.. لو سمعها.. دون إذنه حتى أنه يمكن إسباغها على صديق مقرب أو يهبها لقبيلته ساعة الموت، لكنه قد يموت دون أن يتفوه بكلماتها أو لا يكون قد غناها لأحد - أيا ما كان - سوى إلهه. وللأغاني والأناشيد قوة دينية أيضاً وكان التوظيف السعري الاحتفائي ينبع من فكرة مفادها أن «تيراوا وإكوندا» أو صديق روح الإنسان يسكن كل شيء.. في الحقل الذي نحرثه، وفي حجر الطاحونة اليدوية الصغيرة، وفي الدب الذي نقتله أو السمكة التي نصيدها، لكن لا سبيل إلى معرفة كيفية أداء الغناء (الذي كان الكثير منه أصواتاً تتجنب المفردات) أو إنشاء بعض الأساطير مثل أسطورة الهجرة للقبائل «الكريك» أو «الأم أولم»، وتواكب مع محاولات غزو القارة الأمريكية استناداً إلى نظرة تطور أحادي للتاريخ لدى البيض في القرن التاسع عشر على العكس من دائرية هذا التصور لدى قبائل الزوني وغيرها من قبائل الهنود الحمر قناعة مفادها أن الخطاب الذي يتم التوصل به لتحقيق هذا الحلم لابد أن يكون ما أسماه ميشيل فوكو Assu Jetissement أو خطاب الإخضاع، وتم توظيف فكرة التاريخ كحركة تقدم مستمر كما لو كان ثمة حتمية علمية تمنح شرعية بدورها لفكرة التطور الثقافي، أي رسوخ المقولة أن «الحضارة» لابد أن تحل محل «البدائية». وبدء عمليات الإزالة الجبرية لجميع القبائل

والحزن والقبول بتجدد وتعاقب الدورات. نجد هذا مثلاً في أسطورة «كلاكاماس شينوك» القصيرة بعنوان «النمس والكويوتى كانا جيران»، حيث تيمة نهائية الحياة والمقاومة الدرامية للكويوتى في الأسطورة للموت الذى يرفضه ويحاول الهروب منه، ثم يحاول توفيق واقعيته وكرامته به، والتي تروى في نشر شديد الرقة وخطوط أسلوبية «كانديدية» (من كانديد لفولتير) تكشف عن أن شرف الميش هو أيضاً شرف متصل، أى لا بد أن يكون ظاهراً في الموت برفعة تسمو على الذعر والأسى.. أن تعرف كيف تموت. تبدو هذه حكمة «كلاكاماس شينوك». كما أن القصة تتوازى بجمالياتها الفولكلورية مع الموتيفة الأورفية المتوافرة في العديد من أساطير الهنود الحمر مثل «الكويوتى وأهل الظل من النسب بيرسي».

هنا نكاد نسمح لأنفسنا بالقول إن الكوميديا قد تكون «فولتيرية» التكرار، وأشعر بالإثم لأننى أقع في نفس الشرك الذى لاحظت أن الكثير من الدراسات «البضاء» قد وقعت فيه لدى التعامل مع أدب هذا الشعب.. العودة دائماً لمعيارية ثقافية ذاتية. الكويوتى هنا مثلاً يفشل مرة تلو الأخرى في الانتحار، والسخرية الإيقاعية تتجلى في مشهدية التكرارات الدرامية وصعوبة حدوث الموت فتنبثق الكوميديا.

ونفس التركيز على بطولة الكويوتى للعديد من القصص نلمسه في أدب قبائل «الكومانشى» بالتواشى مع شخصيات إنسانية ذات قدرات فوقية

شهد إعادة توطين ٦٨ قبيلة هندية تضم ما بين ٦٠ ألفاً و١٠٠ ألف بعد التهجير غرب ما عرف بـ «خط أركنساس» وشمال منطقة النهر الأحمر في عهد الرئيس الأمريكى أندرو جاكسون، وهى المنطقة التى صارت تعرف بـ «الأراضى الهندية»، ولكن الأمر لم يستمر على ذلك النحو، ففي عام ١٩٠٧ تحولت تلك الأراضى التى كان مقدراً لها أن تبقى أشبه بمعازل الهنود الحمر حتى آخر الزمن إلى ولاية «أوكلاهوما» أو ما كان الهنود يطلقون عليه «أوجلاهوما» بمعنى «أرض الشعب الأحمر» في لغة قبائل «التشوكتاو»، وكان هذا يعنى أنهم لم يعودوا هنوداً ولم تعد الأرض أرضاً هندية، وأصبحت بعض القبائل المهاجرة المعروفة بـ «القبائل الخمس المتحضرة» (!) هى القبائل «البرضى» عنها، إذ تبنت النظم التعليمية والتشريعية والسياسية والزراعية للبيض، وكان قانون «داوز» للتخصيص الصادر قبل ذلك في فبراير ١٨٨٧ إعلان وفاة قانونية لزعماء القبائل المنتخبين، حيث أنهى نظم الحكم التى يستند إليها هؤلاء الزعماء وانتهت الملكية الجماعية للأرض التى كانت تميز نمط حياة القبائل الهندية إلى غير رجعة بتفتيت وفقدان ١٥٦٢٥ ميلامربعاً.

وفي الأدب الهندى الأحمر تلعب الصيوانات أدواراً رئيسية ضمن منظومة الأغاني والصلوات والأساطير التى تشكل فولكلورا واحداً، حيث نلاحظ حيوان «الكويوتى» على وجه الخصوص يقوم بدور المخادع أو زير التسماء (!) أو المتامل الراصد والباحث عن معانى الموت

على صوته الخاص ويبدأ فى تحقيق إحساسه بهويته.

بينما قصيدة «موماداي» النثرية «الطريق إلى جبل المطر» ما هى إلا عملية استكشاف ممتدة وثرية الخيال للعلاقة بين القص التقليدى والحداثى، وهى شفاهية المصدر إذا اعتمد كاتبها على جمع الحكايا من كبار قبيلة «الكايوا» مضافا إليها ذكرياته الخاصة والعائلية، مما أنتج ما وصفه الكاتب نفسه «بثلاثة أصوات سرديّة، الميثولوجى والتاريخى وصوت اللحظة أو الآن»، وتوطر الأصوات الثلاثة التى يتم تقديمها فى ٢٤ قطة «أدبية» الكثير من الأشعار ومقدمة وخاتمة، وشكل «النص» على الورق يبدو غريباً، إذ حاول «موماداي» نقل الشفاهى من صوت إلى صورة فقام بطباعة الصوت الأول على الصفحة اليسرى التى تعتبر الصفحة اليمنى بصوتيتها إجابة عليها، وفتغير هذه العلاقة الشديدة التركيب والتى لا علاقة بينها وبين الحواريات المسرحية على مدار الكتاب أو مسرود النص بما يكشف عجز الكتابة عن الحفاظ على الشفاهى ناهيك عن تجاوزه.

كذلك يظهر هذا العمل لـ «موماداي» ماضى الكاتب على أنه حالة اختراع مستمر.. الماضى هو الكلمات بينما فى «الاسماء» (١٩٧٦) لا يشعر القارئ بثمة معنى لتوضيح المعتقدات الدينية، لكن صوت الراوى يبقى متباعدة خاصة أنه يحاول تقمص صوت حكاء شعبى من قبيلته «الكايوا». ويلاحظ أن مرحلة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الحالى تميزت بكتابات من الكثير من

أو خاصة أو حتى كائنات أعلى من البشر تتحكم فى مجريات الأحداث داخل الأسطورة (تتداخل المفارقات الكوميديّة كثيراً مع عنصر الجنس) مثل «حكاية فتيات زهرة الجيمسون» الشبهات واللاتى تظهر القصة ما يبدو على أنه عقابهن المستحق وهو الموت إنهاكا نتيجة محاولات الرجال فى القصة الثأر من اغتصاب الفتيات المريضات لرجل مأسور أو فى أسطورة أصل الكون «لقبيلة النافاجو» التى استعزنا بعض أجزائها حيث المرواحات البيئية تشي «بخيال ايكلوجى جميل.

يقول الكاتب الهندى الأمريكى «سكوت موماداي» الحائز على جائزة «البوليتزر» عن «بيت مصنوع من الفجر»: إن الكلمة أو المفردة فى تراث قبيلة (كايوا) الشفاهى «تمتلك قوة فى حد ذاتها ولذاتها». وأنها مانحة المعنى لكل شىء «باعتبارها تأتي من العدم وتدخل منطقة الصوت والمعنى.

ورواية «بيت مصنوع من الفجر» (١٩٦٩) تعتمد حالة الحركة من الاختلاف إلى الهارمونية وهى دائرية بنسوية وفى فكرتها الرئيسية، كما أن فكرة التسابق تقبع داخل محور الأحداث بصورة تسمح «بتنوع من الوهم الذى يستوعب الواقع».

تدور الرواية حول الآثار النفسية المحتملة المرتبطة بتقاليد الحكى لدى «النافاجو» و «جيميس بويبلو» على محارب عاصر الحرب العالمية الثانية تضطرم بداخله ذكريات طفولة مضطربة وفى مدينة «لوس انجيلوس» بحيث لا يتحقق له الشفاء النفسى فى النهاية، لكنه - بعد ميراث غريبة طويل - يعثر

المحميات التى لا تفعل سوى تحنيط الموروث لجنس تتحسر طرائقه فى الحياة والمعتقدات.

إحدى شخصيات الرواية «تايبو» تحمل دما هجيناً وتغالى الحياة فى المحميات المزعومة ويسرد لوقائع الحياة فى جنوب غرب الولايات المتحدة والحكايا التقليدية للقبائل عن الحيوانات والأرض «عم تايبو»، كما يعكس النص إيماناً بقوة الكلمة المنطوقة فى مواجهة العالم العاصف الذى تنجح شخصية أخرى باسم «بيتونى» فى درء شروره بالحكى، أو مواجهة الحكاية الشريرة بتأثير معاكس.. ولو إلى حين.

فى العديد من أعمال «مومادى» و «جيمس ويلش» و «ليزلى سيلكو» نلمح خطوطاً كثيرة تتوازى مع أفكار الزعيم الروحي لمنطقة «لاكوتا» «الوعل الأسود» الذى ربط بين الاتجاهات الأربعة وهى الشمال والجنوب والغرب والشرق وبين المراحل الأربع فى حياة الإنسان منذ الميلاد وحتى الموت والمواسم الأربعة حيث القرب يرتبط بالخلق والدمار سواء يسوء، فهو اتجاه البرق والمطر فى تقديره والشمال مصدر الرياح التى ترتبط بالتدخل فى المعتقد الدينى الهندى والشرق اتجاه شروق الشمس الرامزة للروحانية والحكمة.. فالشمس إله هندى مثلما كانت إلهاً أعظم فى مصر القديمة ولدى حضارات «الأزتيك» و «الإنكا» الهندية القديمة، وأخيراً الجنوب يعنى النماء وقوة الجسد، وهذه النظرة إلى كون رباعى العناصر والتحويلات تؤكد الدائرية التى كانت قبائل «الايروكوا» تعبر عنها طقسياً بحرق جميع ممتلكات

النقاد المتعاطفين مع القضية الهندية. غلبت عليها أصوات «تكفيرية» تشبه الأفلام الأمريكية مثلاً عن الحرب الفيتنامية فى مرحلة ما بعد فيتنام، ويعد فيلم مثل «الرقص مع الذئاب» امتداداً ضمن هذه الموجة الاعتذارية. أى ما يشبه الاعتذار الثقافى - بأثر رجعى، ولكن فى مواجهة الهندى الأحمر، وهذا رغم تطور حركة الحقوق المدنية وازدياد العنف المسلح بين الشباب الهندى الأمريكين، الأمر الذى أثمر تغييراً فى نظرة «التحديق» السابقة التى عومل بها الهندى تاريخياً، لكن يجب أن نستشف بأن بعض الكتابات مثل «الرئيس الأرنب» لتوماس يانشيوز و «السهم السبعة» وغيرها مازالت أسيرة الاقتراب التاريخى من مدخل الشعور بالذنب.

أما الروائية الهندية «ليزلى مورمون سيلكو» التى تنتمى إلى قبائل «اللاجونا» فتعرض فى «الاحتفال» صوراً لشعور الحياة فى نظام المعازل الهندية، ولا أمرف حقاً كيف يمكن ترجمة واقع الحياة المتدنى فيما يسميه الأمريكيون البويض Reserations، إذ أن حال سكانها وعددهم وفرص العمل حتى أمام من غادرها منهم وعدد المشردين والشحاذين من الهنود الحمر والأمريكين السود، كما تبين لى من زيارة شهرين سبق أن قمت بها عام ١٩٩٠ للولايات المتحدة الأمريكية تثبت استمرار نظام المعازل أو «البانتقوساتانات» التى عرفتها جنوب أفريقيا إبان حكومات الفصل العنصرى فى الواقع الأمريكى - رغم انتفاء الفوائت العنصرية وسعوى الحفاظ على ما تبقى من تراث القبائل فى هذه

الهندية كما أن قوة العالم تنبثق من حركة التكرار الدائري لديهم، وهذا يساعد على «قبلة» العالم أو تحويله إلى قبيلة في ظنهم رغم أنه في البدء - كما تؤكد بعض الأساطير التي أشرنا إليها عن نشأة الخلق - كانت الكلمة هي التي سبقت الإله، ورغم عدم وجود ما يفسر أو يبرر هذه الأولوية باعتبارها كسرا أو مناهضة للرؤية الدائرية للعالم.

والعلاقة المتداخلة بين المفردة والشيء أو الدال والدلول تنتجها لدى الهندي الأحمر لغة اليومى المتداول بكثافة تدعم وتؤيد الحس التناسخي الذي تعامل به مع معطيات بيئته، فكان رجال الدين من قبيلة السيوكس يخاطبون الأحجار الصغيرة باحترام ووقار داعين إياها «تونكاشيلا»، وهي كلمة تعنى في آن واحد «حجر» و «جد». كما أن الأحجار - في بلاد تكسر جبالها - تشكل أهمية كبرى في منطقة الروابي والسهول العظيمة لأنها في العقيدة الهندية ربما تكون حجر زاوية العالم ومكان استراحة الأرواح القلقة مثلما تفيدنا هذه القصيدة من أدب قبيلة «أوماها» والتي تخاطب حجرا:

بلا حراك

منذ أزل بلا نهاية

تستلقى

هناك وسط الطرقات

وسط الرياح

تستلقى

مغطى يزيل الطيور

تنمو الحشائش من بين أقدامك

ورأسك مزركش بزغب الطيور

تستلقى

أفراد القبيلة كل خمسين عاما ليبدأ الجميع من جديد وهكذا، وكان لساحر القبيلة وحكيمها الملقب دائما باسم Sha-man دور هام فكان لا يتحرك أحد في القبيلة للقتال أو الصيد إلا بعد استشارته والالتزام بتعاويذه كما أنه شخصية شبيهة بعرفات دلفي إذ كان يتحاور والنجوم والجبال والأرواح وينشد العزلة وهو يدخل التبغ المقدس فوق قمم الجبال منتظرا رؤيا مثل «الهدكا» في قبيلة «السيوكس»، وكان هذا يعنى اعتزالا مؤقتا ودوريا لحياة الجماعة وعود ثم ابتعادا وعودا باستمرار كما كانت رقما مقدسا.

والحقيقة أن الكثير من الباحثين في الميثولوجيا «الأندو - أوروبية» مثل «جورج دوميسل» يرون الحضارات والأدب الأندو - أوروبية ثلاثية الأسس، وأن البحث عن العنصر الرابع الذي يصرون على كونه غائبا أو مفقودا يتفق ومقولات «كارل يونج» أن الثالوث بطبيعته تكوين ناقص، وتتعزز هذه الفرضية في معتقدتهم لدى تناول بعض النصوص الهندية التي يشي تقسيمها الداخلي بمرحلية الأحداث ضمن ثلاثة أطوار سميا وراء مرحلة رابعة. ففي كل من «الاحتفال» لمورمون و «بيت مصنوع من الفجر» لومباداي و «شتاء في الدم» لويلشي تعاني الشخصيات المحورية شيئا ما وتفقد الاتصال بالمحيط الإنساني، ويكون عليها اجتياز ثلاثة تحولات قبل بلوغ مرحلة حصاد الحكمة أو الراحة ولا يخفى على المنطق العادى أن الرباعية مع الدورية توحى بحركة واحدة هي الدوران المستمر. وكل شيء يسمى لأن يكون دائريا في الذهنية

وسط الرياح .

تنتظر

أيها الهرم.

قديسين أو مهرجين أو مغفلين أو رجال دين حكماء.. وقد يكونون أطفالا، لكن تتميز هذه الطائفة المسوسة بالقداسة الفورية والانجذاب، أى دخول حالة تشاله حالة الدراويش.

ومرة أخرى الكويوتى عنصر مشترك ومهم فى أكثر حكايا القبائل، وفى قصيدة «النسيه بيرسيه» النثرية «الكويوتى يستعير قرع ولد نساء، يخلع عينيه فى الهواء ثم يستعيدهم، ويفتصب النساء العجائز، ويخدع فتاة صغيرة تسعى للسلطة»، نجد هذا الحيوان المفضل لدى الهندي الأحمر شخصية قادرة على التنقل بحرية بين المملكة الحيوانية وعالم البشر ليصنع ما يريد، وهو دائم التغير فى قصص مثل «مركز العالم» و «فم النهر»، حيث نجد بعض القبائل تعاني القحط وندرة المطر فى أماكن وأوقات محددة فى العالم، وبينما تبتهل للآلهة لإنزال المطر تمتنع تماما عن الشرب من مياه الأنهار مهما كانت قريبة، باعتبار شرب ماء النهر أمراً محرماً فى جميع الأوقات.

ويرى الناقد «ديل هايمز» أنه ربما أمكننا فهم نصوص «الشينوكا» الهندية النثرية، التى تم تدوينها وطبعها منذ سنوات بصورة أفضل لو أننا قسمناها إلى أبيات ومقاطع لا تخضع للتصور الأوروبي عن الشعرية بمعنى الوزن والقافية (فى الشعر ما قبل الحر) وإنما بحسب ملامحها البنيوية.

ويشرح «هايمز» كيف أن حكايا الشينوك الشفاهية تتميز بتكرار «نحوى-سيمانطيقى» مميز داخل إطار Measured يشكل قاعدتها ويقترح كلمة

أما قبائل «التيوا» فتتشدد للأرض الأم وللأب السماء وتستعير صورها البلاغية من المغازل اليدوية فى القصيدة التالية:

اغزل لنا رداء نورانيا

وليكن الغزل ضوء الصباح الأبيض

والمنسوج ضوء المساء الأحمر

ولتكن الشراريب هى المطر المتساقط

والأطراف قوس قزح الواقف

إن عالما مقدسا بحق - فى الوعي الهندي

- هو الذى يسمح بشيء من الكرنفالية

وروح السفرية وشعر قبيلة «السييتيكا»

ماهو إلا وحدات ثنائية قصيرة مكثفة

التقابلات تكثر به الدعاية والفكرة

المضمرة والأحاجى التى تقترب من حافة

القناع، كما تعتمد الحكايا القبلية على

التضاد ما بين الزمن والمرح بكثرة،

فمثلا فى حكاية لقبيلة «الهوبى» نجد

الكويوتى يصير رجلا عجوزا ليقطف

بكاره أجمل عذراء فى القبيلة، ممن فشل

فى التودد إليها كل من البشر والآلهة ثم

يهرب وهو يستعرض أعضاءه التناسلية

فوق تل حتى ينجح إله المطر فى إيذاه

وقتل، بينما قبيلة «الماريكوباس» تحكى

كيف أن الخالق منيع أسنانا من لهب

الشمس لشبان رقيق لتحمية من أرنب

شديد العنف، لكن المخلوقات تثار من

خالقها بقتله، وكانت آلهة «الكاشينا» فى

جنوب غرب الولايات المتحدة تسمى

«رءوس الطين» ويستخدمها أبناء

القبيلة أحيانا كمادة للسخرية من باب

التطهر برخصة سحرية، وكان الأهالى

الذين تمسهم الآلهة المتمازجة يصبحون

النثر والشعر وربما يحسم القضية - إن نحن أصورنا على التاطير والمسميات - أن نحيل إلى اللغة الأولى للإنسان. عندئذ سيمكن القول إن كل الأدب شعر بدرجة ما، وأن النثر وحده هو ما نستخدمه في الحديث والتعامل خارج نطاق الأدب.

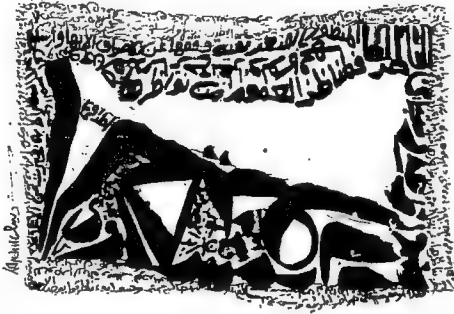
والأقصوصة والأغنية لدى الهنود الحمر تميزت بواقعة محددة هي بؤرتها - مهما بدت صغيرة وتافهة - وتسعى لتبرير مقولة أو مثل ما في الكثير من الأحيان أو تعتمد الوصف المألوف أو النفسى بهدف خلق المعنى، وهي عملية أسطورية - تفسيرية تماثل بناءات مشابهة في الميثولوجيا القديمة الإغريقية والرومانية بصورة خاصة هدفها فهم العالم، هذا على حين يتميز القصص الهندي الأمريكي المكتوب اليوم بمحاولة الإمساك ببقايا الشفافية مع التركيز - ونحن هنا نختزل التحليل كثيرا - على كيفية حدوث الصحو أو معرفة النفس.

ونلمح هذا في أشعار الشاعرة الهندية الحمراء «جوى هارجو» التي ربما تقوم بزيارة لمصر في أبريل المقبل، وهي امرأة - إن سارت في شوارع القاهرة - لن يظننها أحد إلا مصرية. وشعر «هارجو» يتميز بدفء عميق وإيفال في الروح الإنساني و «الحالة» الإنسانية، فعبير «الأغنية الأخيرة» (١٩٧٥) و «أى قمر مجنون دفعتني إلى هذا؟» (١٩٧٩) والقصيدة الجميلة «كان لديها بعض الفيول» (١٩٨٣) و «أسرار من مركز الأرض» (١٩٨٩) و «فى حب وحرب مجنونة» (١٩٩٠) تقوم بعملية إعارة وموازة مستمرة بين ما هو

بدلاً من Metrical وهو ما يوحى بتقديم هذه التصوص أو اقترباها من الحداثة الشعرية الراهنة، إذ تتميز بها أسماء «وحدات بدايات الجمل» ويقصد بها كلمات مثل «إذن، و، لكن، هكذا، وبهذا ترى.. وغيرها»، نظرا لسهولة الحدود بين الأشكال الأدبية فى الثقافات الشفاهية كما أوضحنا من قبل، وفى الكثير من التمازج المترجمة يصعب الجزم إذا ما كانت البنية الشعرية دخیلة بفعل الترجمة الإنجليزية التى فرضتها من أعلى، أم أن الأصل كان هكذا لأن أكثر النصوص التى تدعى الشعر لا تتعامل مع الوزن، كما أن هناك إشكالية خاصة لدى الكثير من الباحثين عند التعامل مع هذه النصوص خاصة الأساطير التى يجنح بعض الأنثروبولوجيين إلى اعتبارها أشعارا طوبوغرافية، وحتى مع وضع تعريف أو تعريفات ما لما هو شعرى تمييزا عما هو نثرى، يبقى خطر التعريف نابعا من قيود رؤيته أو التبسيط السخيف إن نحن قلنا إن الشعر هو لغة تنتظم بصورة ما فى أبيات، لأن المعنى الفضفاض فى العادة لا يعد تعريفا والمفردات المستخدمة كذلك اضطرت للتوصل إلى معانى جاهزة تتفق والزائفة والرؤية المسبقة لماهية الشعرية مثل كلمة «أبيات»، وهكذا تتضح أبعاد أكبر فى إشكالية المحاولة التعريفية، خاصة إذا كان المرء يتعامل مع موضوعة جديدة مكوناتها غير معروفة بعد أو تتعرض باستمرار لعملية استكشاف لا تتفق والقائم المتوافر بمفرداته القائمة المتوافرة. ويكاد يكون من الخطيئة فى أدب «الشيوكا» أن نقسم على الفرق بين

ولعل التحدي الذي يبقى بعد كل ما أصاب الثقافة الهندية هو رهان الزمن بعد عهود من التذويب «فشعب بلا تاريخ» - كما يقول مثل «السيوكس» - كالريح فوق حشائش الجاموس البري».

بشرى وماهو غير بشرى، وإلى جانب فعل الإحالة والترميز المستمر توظف أفكارا نسوية قبلية وأخرى من النقد النسوي ناهلة من إرث قبائل «الكريك» الذين تنتمى إليهم فى كتابتها قصيدة النشر.



الهوامش :

Footnotes :

- 1) Wiget, Anrev: "Critical Essays on Native American Literature". Arnold Krapat. Pablished by G.K. Hall Co., 1985.
- 2) Swam, Brian: "Smooting the Ground: Essays on Native American Oral Literature". University of California Press, Berkeley ` California, 1983.
- 3) Bright, William: "American Indian Lifuistics and Literative". Moutor Puplishers, New York, 1984.

حوار



نحتوى الدانتيل سخونة الشمس

حوار مع الشاعرة الهندية الحمراء جوى هارجو

نحو

«وطن».

هناك فقر كثير ومعاناة أكثر، لكن الروح حية رغم الآثار السلبية للتليفزيون مثلاً. وهناك مشاريع جميلة لتطوير بعض هذه المحميات التي ينتمى إليها نصف تعداد الهنود الحمر من يعيشون في المدن.. ينتمون إليها سواء بالانشأ أو لأنهم يترددون على عائلاتهم فيها. أحد أجدادي كان من الذين حاربوا الرئيس جاكسون، وهذا مثبت في كتب التاريخ الآن.

«وينونا لانو» سيدة من الأوجيبوا كانت قد رشحت نفسها لمنصب نائب رئيس الولايات المتحدة أمام رالف تادر في وقت ما وخسر كلاهما. هذه

**** ما شكل الحياة في المحميات الهندية؟**

بدون تعميم كثير أستطيع القول إن هناك أماكن كثيرة أصبحت محميات لكنك لا ترينها كذلك على الخريطة الرسمية للولايات المتحدة، فالأرض تم تفتيتها منذ فترة طويلة وعلى مدى قرون وفقاً لسياسات حكومية ترحيلية وإبادية وقت الرئيس أندرو جاكسون على وجه الخصوص.

في المدارس الحكومية كانوا يعلموننا كل شيء عن كولومبس وكان واضعوا المناهج الدراسية يتجاهلون تاريخ الهنود الحمر عندما يتناولون تاريخ أمريكا، لكل منا مكان نطلق عليه

أوكلاهوما؟

- أنا الذاكرة.. كلنا كذلك والشعر يعلمنى السفر عبر الزمن تماما مثل الموسيقى. كلاهما يذهب وراء الروح.
** هل هناك حركة نسائية بين الهنود الحمر؟ وما الفرق بينها وبين سواها من حركات نسائية؟

- ليس ثمة جماعة تمثل ما يمكن أن نطلق عليه الحركة النسائية الهندية، لكن هناك من عملوا لصالح حقوق المرأة، وهناك مجموعة تسمى «شبكة النساء المحليات» تعزف فرقتي في اجتماعاتها. «وينونا لان» التى أشرت إليها ساعدت مجموعة من الفتيات فى السفر والغناء فكان يتبرعن لصالح مراكز ضخمة للأطفال والمساعدة على حل مشاكل المرأة وبعض المشكلات القلبية. إحدى أشهر المحاميات فى الولايات المتحدة تعزف فى فرقتي.. إنها هندية ومثلت شعب «الشيشونى» فى قضية حقوق الماء أمام المحكمة الأمريكية العليا وكسبت القضية. أنا أمثل صوت المرأة.. لا أنكر. أذكر شاعرة صديقة ثورية كانت تدعى ميرديل لأسير ماتت منذ فترة وجيزة وكان فى التسعينيات من عمرها أنخرطت فى الحركة العمالية ونشأت فى أسرة اشتهرت بالعمل الاجتماعى والسياسى وساعدت على جمع تبرعات للقراء أيام أزمة الثلاثينيات الأمريكية وقت الكساد الكبير وذات تدوة ما أن بدأت تتكلم حتى أدار رجلان وجههما نحو النافذة. لأنها امرأة.. أنا لازلت أتعرض لهذا الإهمال والتجاهل عندما أدخل

السيدة تنزع حركة تسعى لجمع المال اللازم لاسترداد الأراضى الهندية التى انتزعتها الحكومة الأمريكية وأنشأت جمعية تعاونية لزراعة الأرز البرى حتى يتسنى لهم بيعه.

لدينا نظمنا القضائية وحكوماتنا الخاصة لأننا مجموعة من القبائل تبلغ المائتين. والحقيقة أن بعض القبائل مثل قبائل منطقة «كونكتيكت» تعتمد على القمار بصورة أساسية لخلق مصادر للأموال. شخصية الأمريكى الأول الباحث عن الذهب لازالت موجودة. ربما كان لازال يبحث عن الذهب أو المال.. وربما العمالة!

شعبي الماسكوجى من «الكريك» ليس لديه المال لاقتناء الكتب.

** لكن اسمحى لى: ألا يموت التراث بموت شعبه؟ أقصد رغم كل محاولات البعث التى تبذلونها أنت ومن يماثلك فى الإيمان والحماسة؟

- أومن أن فردا واحدا يستطيع أن يصنع شيئا. لا يمكن بلئى حال أن نقبل أننا إلى زوال كجنس. أقول هذا رغم أن تعدادنا يبلغ ٥.٠٪ من تعداد بلاد كنا يوما تمثل كل أهلها.. وحدنا أى مائة بالمائة. لسنا بقايا محنطة ولسنا قطعاً أثرية فى متحف. لم يتم ابتلاعنا كما يريد كل من يقابلنى. لدينا عائلات ولدينا حكايا. أجدادنا لم يتركونا أبدا. نحن من هجرناهم للعلم. لقد جلست هنا بجوار النيل ليلا وكنت أفكر فى تاريخ شعبى.

** الهذا تقولين «لدى ذاكرة.. تسبح فى عمق الدم.. فى عمق

لأشتري شيئاً.

أذكر مدرسة قالت لى «الفتيات لا يعزفن الساكسفون» فتعلمته وعزفت. هل تعلمين أن قبائل «الشيروكى» كانت رئاستها نسائية لكن عندما أتى المستعمر (الأبيض) رفض أن يتعامل أو يتفاوض مع النساء، ومنذ ذلك الوقت بدأ الهنود الذكور يتبنون موقفه.

**** تكرار المفردة فى شعرك وأنت التى قلت يوماً أن الزمن بالنسبة لك ليس أحادياً هل هو محاولة لخلق نوع من اليقين فى عالم يفترق إليه؟ أم يرتبط بالمفهوم الهندى الدائرى عن الزمن أم أنك تلهثين وراء ركيزة.. تقاومين فعل النسيان؟ أم أنه ليس شيئاً من هذا وإنما نتاج طبيعى لتطور الأغنيات الهندية؟**

- الشعر قبل الأغنية ورغم كتابتى بالإنجليزية إلا أنني أبتعدت عن الأشكال والأوزان التقليدية فى شعر تلك اللغة، وهذا ما يجعلنى خارج هيراركية الشعر الأمريكى، حيث لا زال التقليديون يركزون أنظارهم على إنجلترا وأوروبا، ولا أستخدم إلهامات إفريقية أو لاتينية قديمة مثلاً ولا أبحث لنفسى عن مكان وسط هذا.. بل أحاول استخدام الإنجليزية لأصل إلى تماسك جديد للغة. أن أتى بالحياسة إليها. وأستطيع أن أقول على المستوى الجمالى إن الشاعر لا يعتمد التكرار.. ذلك يحدث عندما يجب الشاعر صوتاً معيناً فى منطقة شعرية ما ولحظة إبداعية ما.

أما الأداء الشفاهى للأغنيات الهندية القديمة فهو بلا شك أساس التكرار.. والتكرار أساسى والاحتفالات القبلية الطقسية أيضاً.

**** ألا تحبين لغة قبيلتك؟**
لا.

**** لماذا لم تفكرى فى تعلمها لاخالها فى كتابتك الشعرية مثل الشاعر الهندى الأمريكى جوجيسجى؟**

- أنا أدرس لغتى لأتعلّمها.. لغة الكريك.. وأدرس لغة قبيلة النياغوا الذين عشت بينهم لفترة.. وإن كنت أؤمن أنك لا تستطيعى محاربة الإنجليزية حقاً وعلاقى بالإنجليزية ليست درامية كما أنها ليست شفافة مثل علاقة أجدادى الأولى بها.. لكن مجرد فعل الكتابة لا زال يثير الشك لدى القبائل ربما لأن أول من خانونا كانوا أول من تعلموا الكتابة بلغة المستعمر.. لكن يمكن للإنجليزية أن تصبح ذات قوة تفجيرية وانقلابية.

**** أهذا ما قصدت بعنوان كتابك.. أو المطبوعة الجماعية المشتركة «إعادة اختراع لغة العدو»؟**

- نعم.. نحن تشبعنا من داخلنا بالفكرة النمطية الأمريكية عن الهندى الأحمر.. لكن الحقيقة أننا أحياء. هذا ما أحاول قوله فى هذا الكتاب.. إحدى القارئات البيضاء كانت جبانة أرسلت رسالة بلا أى عنوان أو رسم.. مجرد إشارة إنها امرأة تكيل لى السباب وتقول: كيف تجرؤين على وصف الإنجليزية بلغة العدو؟»

**** على أرضه فلسطين؟**

- نعم على أرضه فلسطين.

**** لو قارنا بين الهندي الأمريكي والمواطن الأمريكي الأسود أيهما يصبح أكثر «أمريكية»؟**

- (ضاحكة).. أستطيع أن أقول ذلك الآن وفورا إننا الأكثر أمريكية من الجميع.. لكن ليس بمعنى نجاح آثار الاستعمار وتغلغل روح التصنيع والمباني المرتبطة بمكدونالدز وكينتاكي فرايد.. هناك أوجه تشابه بيننا وبين السود، وفي قبلي نتزاوج بهم كثيرا. أحيانا كانت الحكومة الفيدرالية تضعنا معهم في مناطق واحدة فنكتشف أننا معا أكثر منهم.. عندها بدأوا يفصلون بيننا.

أنا عضوة في جماعة شعبي وأحمل الجنسية الأمريكية، ورغم كل منا حاولته حكومات متعاقبة لتجعلنا ننسى إلا أن هذا مستحيل.

**** هل الشعر ينحسر الآن في الولايات المتحدة على مستوى التلقي؟**

- على العكس هناك صحة خاصة بين الشباب وثمة اهتمام جاد بالشعر لا يتواءم مع حقيقة الفجوة بين المبلغ الذي تدفعه دار نشر كبرى لشاعر معروف وبين ما تدفعه نفس الدار لروائي.

**** تقصدين أن الشعر «أرخص» سعرا؟**

- بكل تأكيد.. فقد أخذ ألف دولار مقدما ثم نسبة من المبيعات بينما الروائي يأخذ مقدما قدره عشرون

والحق أننا لو صدقنا ما نشاهده من صور مغلوطة تروجها أفلام والت ديزني لاعتقدنا أن كل الهنود الحمر رجال فقط.. ولا يفعلون سوى امتطاء الخيول.

**** أنتم شعب حزين؟**

- الكثير يتهموننا بهذا ويتساءلون ماذا دهاكم؟ ولماذا لا تضحكون لكن الواقع أننا نجيد الضحك. أنا أكره تعبير «حافظتم على التراث». نحن لا نجلس لنبكي ما حدث. ثمة جرح قديم.. لكنه سيبقى أبدا.. المذابح والإبادة. أنا أكره إحساس الشفقة والذنب معا وقد ذهبت مرة لولاية جورجيا الجنوبية لأقرأ أشعاري، والمعروف أن تاريخها غير مشرف في التعامل مع السود والهنود الحمر سواء بسواء.

**** لقد أحسست بهذه التقسيمات فعلا لدى زيارتها رغم أنها ولاية سوداء تقريبا.**

- نعم.. ولقد أصدر البيض فيها منذ قرون قوانين للاستيلاء على أراضي الهنود بصورة فورية استنادا إلى أسس إنجيلية كانوا يزعمون أن الله منحهم هذه الأرض وأنهم شعبه المختار. وأهم الأماكن التاريخية بالتسبة لنا تقع في تلك الولاية.. يومها وجدت وفدا من قبيلتي أثناء الأمسية أتى ليعلن «أن كل تلك المنطقة هي منطقة للحفاظ على التراث والتاريخ الهندي».

**** هل تؤمنين بحق الشعب الفلسطيني في الحياة على أرضه؟**
- أؤمن بحقه في الحياة.

ألف دولار.

**** إلى هذا الحد؟**

- هذه الدور تتوجس من مشكلة ألا تباع الدواوين، رغم أنني كنت في مهرجان موسيقى لقبيلة «النافاجو» أغنى مع فرقتي الفنية الصيف الماضي وقابلت العديد من شباب الشعراء الهنود الجدد. برامج الكتابة في الجامعات تخرج الكثير من الكتاب كل عام، والمؤسف أن هناك اتجاه حكوميا يسعى لإيقاف كل أشكال دعم الفنون حتى أن شاعرة جميلة وصديقة لي تحاول منذ سنوات نشر أول أعمالها ولم تتمكن.. وأنا نفسي تعرضت لرفض نشر أعمالي أكثر من مرة من «دار نورتون»، مما اضطررتي للجوء لمطابع مستقلة، وقد أصدرنا مؤخرًا مجلدًا جامعا لمجموعة كتاب الشيروكي وآخر عن كتاب النافاجو.

**** أعرف أن لك فرقة موسيقية.. فأي موسيقى تعزفون؟ هل ثمة آلات هندية مستخدمة؟**

- نحن نستخدم «توليفة» من الجاز (الفضل فيها يرجع لصديقي جيم بيبير) الذي رثيته بقصيدة وهو من قبيلتي وكان عازف ساكسفون ويشبه الدب عندما يضحك وكتبت عنه أنه كالذب الجميل).. أقول الجاز وموسيقى الروك والريجا.. في مراثيته المغناة تسمعين أصوات خلفية هي طقوس ليلية راقصة، إذ أنني أشارك في رقصات قبيلتي ونستخدم هنا أصداف السلاحف وقشورها فنربطها في أحزمة على أرجلنا بدلا من الطبل..

وتتداخل الأصوات مع صوت من أحد أنفاق المدينة وألقى أشعاري على هذه الأركان حتى أتى بعث منزلي لأستطيع الوفاء بنفقات شركات التسجيل والكاسيت. واسم فرقتنا «العدالة الشعرية».. ربما لأنني أتصور أننا كلنا نبحث عن العدالة!

(ملصوقة: كانت ترتدى صديريا بدوي الصنع قالت إنه هندي أحمر).

**** عندما تغنيين وتعزفين مع فرقتك.. هل ترتدين زيك أو ما يمكن أن نسميه زيا هندية قومية مثلا؟**

- لا.. نا لا أبيع نفسي.. ولا أعرض تراثي للبيع.

«إن بعض الفناء هو لغة

الصحاب

(جوى هارجو)

عندما اشتريت «الماندالا» الدائرية الهندية المصنوعة من أخشاب البامبو وبعض الفراء الصناعي من منتج جبلي في مدينة «بولدر» بولاية كولورادو الأمريكية منذ سنوات، قالوا إنها مجلبة للحظ وطاردة للشخير من الأرواح.. ورغم أنني لا أؤمن كثيرا بالخرافة إلا أنني لم أصادف سنوات سعيدة منذ شراء الماندالا.

ربما يكون السبب أنها مازالت جبيسة إحدى الحقايب! انتظرت الشاعرة الهندية (الفرنسية) الأمريكية جوى هارجو كثيرا بعدما رأيتها عبر القمر

لتساج الأباششية» و «البداية»، ومسرحيات تعليمية لتليفزيون نبراسكا.

ونعرض هنا أيضا نماذج لشعراء هنود أمريكيين آخرين في مقابل النماذج الشعرية القديمة الجذور التي قمنا بترجمتها لأجيال من الأجداد، وكان المستعمر هو الذى يختار أن يترجمها.. وكيف يترجمها علنا نصل إلى الحس الأصدق لشعب يتمسك بما تبقى من هوية.. يعتدى عليها بالتدوير.

قصيدة «الفجر الماطر» هي نفسها اسم ابنة الشاعرة، فالأسماء - كما أشرت في المتن النقدي للموضوع - مستعارة من الطبيعة.

أما الشاعر «دوين النسر الكبير» فينتسب إلى قبيلة «الأوساجي»، وهو أيضا ناشر معروف يرأس دار «River Pres» ويعمل ضمن حلقة شعراء كاليفورنيا الأكاديميين.

والشاعرة ليندا هوجان، فهي من قبائل «الشيكانو» لها عدة مجموعات شعرية وقصصية. أحدث إصداراتها «الرؤية عبر الشمس» وحصلت على جائزة الكتاب الأمريكى من مؤسسة «ماقبل كولومبوس».

أما الشاعر «جيرى هوبسون» فهو من أصول تنتمى لأكثر من قبيلة، منها قوات المارينز الأمريكية فى حرب فيتنام!! (يبدو أن السياسات الاستعمارية تتشابه فى كل الأمكنة) ثم اشترك بعد هذا فى حركات السلام ومناهضة الصروب. وهو يدرس فى جامعة نيومكسيكو، ومن أشهر أعماله «صيد الغزلان وقصائد أخرى».

الصناعى تلقى ما أعجبنى من شعر.. وفرحت عندما علمت أنها آتية إلى بلاد النيل.

وجوى هارجو التى نترجم لها بعض الأشعار هنا على سبيل المثال فقط إلى جانب عدد من شعراء الهنود الحمر المعاصرين، كانت أستاذة للإبداع الشعرى فى جامعة نيومكسيكو، ثم بعد ذلك جامعة أريزونا قبل أن تستقيل لتتفرغ للكتابة والتأليف الموسيقى والعزف مع فرقة موسيقية. ذهبت فى صباها لمدرسة هندية خاصة لدراسة الآداب. كان ذلك فى الستينيات، لكنها لاحظت أن الأساتذة فى المدرسة العليا كانوا يربطون الطلبة فى الأسرة كعقاب. جدتها ناعومى هارجو كانت رسامة مثلها وتعزف الساكسفون.. أيضا مثلها.. عزفت فى حفلات الأولمبياد من قبل، وتنوى السفر لإلقاء الشعر والغناء فى الهند واليابان وأوروبا، وستعود - كما تقول - مرة ثانية إلى مصر.

«لم أسمع موسيقى مصرية عندما ولدت.. لكن وتحديدًا منذ عشر سنوات بدأت أسمعها».

يبلغ عدد قبيلتها ٢٠ ألف مواطن ومن أشهر دواوينها «أى قمر قادنى إلى هذا» (١٩٨٠) وكان «لديها بعض الجياد» (١٩٨٢)، ومؤخرًا انتهت مع عدد هائل من المبدعات الهنديات الأمريكيات من كتاب «إعادة اختراع لغة المستعمر - كتابات المرأة الهندية الأمريكية».

وتكتب سيناريوهات العديد من الأعمال السينمائية مثل «أصل رقصة

كنا نقود السيارات إلى السوق المغلق
وكان الأطفال في المدارس يتعلمون
الطرح
مع البنادق
أغرقنا أنفسنا في مكان ما
في نقطة الحضارة المتناقضة
ليس بعيدا عن صرة الخدع لذلك

المخادع
كل فكرة كانت كما تخيلناها
نجوم المدن
كل مخلوق وكل ورقة شجرة كما
تخيلناها

عندما سقطنا لم تكن نعى السقوط
كنا نقود السيارات إلى السوق المغلق
وكان الأطفال في المدارس يتعلمون
الطرح

مع البنادق
يحتاج الخيال للمديح
كما يحتاجه كل شيء حي
نحن أدلة على هذا المديح
وعندما نضحك لا يمكن لشيء أن
يحطمنا
ليس ثمة قصة أو أغنية يمكن أن
تترجم

التأثير الكامل للسقوط
أو قوة الكون الصاعد
الصاعد
الصاعد
وضع أطفالنا بنادقهم عندما وضعنا
نحن بنادقنا
ليتخللوا معنا
نتخيل الحلقة اللامعة بين القلب
والصوت
تخيل مواثد من الطعام للجميع
تخيل الأغنيات

ونعرض أيضا مقتطفات من أشعار
جوجيسجي، وهو الاسم الهندي الأحمر
للمشاعر كرول أرنيث، وهو من دماء
شيروكية - فرنسية. ينتمي لعشيرة
الغزلان. يدرس الإنجليزية في جامعة
سنترال ميتشيغان وله أكثر من تسعة
دواوين شعرية.

كذلك «أن. إيه» الدب الصغير، والذي
نقدم له «ثلاثة أشعار مترجمة
لاكتوبر»، ينتمي لمستوطنة
الميسكواكي (الأرض الحمراء) في وسط
ولاية أيوا. ومن أشهر أعماله «شتاء
السمندر» و «منطقة الغابات» و
«الموسيقى الخفى».

قصة الخلق

جوس هارجو

كل يوم هو إعادة تمثيل لقصة الخلق
نحن نظهر من مادة كثيفة غير
متكلمة

من خلال وميض القوة لمادة الحلم
هذا هو العالم الأول
والأخير

عندما نهجر نواتنا للتلفزيون
ذلك الصندوق الذي يفصل العالم عن
الحلم

يبدو الأمر كما لو كنا قد اختطفنا
ووضعنا في صرة

محمولة على ظهر رجل أبيض
يدعى أنه يمتلك الأرض
والسماء

وفي الصرة كانت كل شعوب العالم
حاربنا حتى أحدثنا ثقباً فيها
عندما سقطنا لم تكن نعى السقوط

فكان أن أضاءنا الخيال
تحدث معنا
حلم معنا
وأحبنا

البحر الهاطر جوس هارجو

لا زال بإمكانى إغلاق عيني وفتحها
لارتفاع أربعة أدوار إلى الجنوب
والقرب من المستشفى وهو تقريبا
اتجاه «أكوما»، ثم عبر ذلك المشهد إلى
أسقف بيوت الآلهة الذين تعلموا أنه
ليس ثمة نهايات.. فقط بدايات. ذلك
اليوم القائن كانت الحرارة تتراقص
في أمواج عبر سقوف السيارات وقف
كلانا عند ذلك الباب من الشرق
واستمعنا لفترة طويلة لأصوات جداتنا
وصوت الريح الفرشاة لأجنحة مقدسة
ونقر حبات المطر في اليقطين الجاف.
كان على أن أشارك في الحلم بك داخل
الذاكرة وذس رأسك في وعاء جسمي
بينما اضطف الأسلاف لمنحك أسما
مصنوعا من أحلامهم الملقاة مرة أخرى
في هذه السيخنة من الأرواج واللحم
الشمين. وإطلاقك خارجي كما أطلقك
مرة أخرى في احتفالية الأحياء هذه..
بعد ثلاثة عشر عاما.

وعندما ولدت حملتك ميتلة وغير
مطوية مثل فراشة حديثة الولادة من
شرقة جسدي، وتنفست معك بينما
تنفست بنفسك الأول.. وعندما كان
وعدك بحمل الأمر مثلنا جميعا هذه
الرحلة الهائلة.. لأجل الحب ولأجل
المطر.

قصة الخلق جوس هارجو

أنا لا أخشى الحب
أو نتيجته النور
ليس سهلا قول هذا
ليس ثمة ما هو سهل
عندما تتدلى أحشائي
بين الجنة والخوف
أنا خجلي
لم أمتلك أبدا الكلمات
التي تحمل صديقة من موتها
إلى النجوم بدقة
لم أمتلك الكلمات
التي بها أحسى شعبي
من الجفاف
أو ضرب النار
إن الأنجم التي خلقتها الكلمات
تحوط هذا البيت
المصنوع من كالسيوم الدم
هذا البيت يتهدده التمزق
بأحجار الخوف
فيذا كان لهذه الكلمات أن تفعل شيئا
إذا كان لهذه الأغنيات أن تفعل شيئا
أقول: يورك هذا البيت بالنجوم
ولنتسمر بالحب

تذكر جوس هارجو

تذكر السماء الى ولدت تحتها
اعرف قصة كل نجم
تذكر القمر.. اعرف من يكون.. قابليتة
مرة في مدينة ايوا
تذكر مولد الشمس في الفجر.. إنها
أقوى أوقات الزمن
تذكر المغيب وحلول الليل
تذكر مولدك وكيف عانت أمك
لإعطائك هيئة ونفسا
أنت دليل حياتها وحياة أمها وأم أمها
تذكر أباك ويده التي تهدد
لحم أمك وربما قلبها أيضا
وربما لا..
إنه حياتك أيضا
تذكر الأرض التي أنت جلدتها
أرض حمراء أرض صفراء أرض
بيضاء أرض بنية
أرض سوداء.. نحن الأرض
تذكر النباتات، الأشجار، الحيوانات
كلهم لهم قبائل ولديهم غائلات
وتاريخ
تحدث معهم. استمع إليهم. إنهم أشعار
حية
تذكر الريح. تذكر صوتها. إنها تعرف
أصل هذا الكون
سمعتها تغنى أغنيات الحرب
الراقصة للكايو واو في أطراف المنطقة
الرابعة
والمنطقة المركزية مرة.
تذكر أنك جميع البشر وأن كل البشر
أنت
تذكر أنك هذا العالم وأن هذا العالم

أنت

تذكر أن كل شيء في حركة.. ينمو..
إنه أنت
تذكر أن اللغة تنبع من هذا
تذكر الرقصة التي هي اللغة.. التي
هي الحياة
تذكر
للتذكر

أردك من جديد جوس هارجو

أطلق سراحك ياخوفى الجميل المزع
أطلق سراحك
أنت توأمى المحبوب المفقوت
لكنى لا أعرفك الآن كنا
أطلق سراحك بكل الألم الذى من
الممكن أن أعرفه لدى موت أطفالى
لم تعد من دمي
أردك للجنود
الذين حرقوا منزلى
قطعوا رهوس صفارى
اغتصبوا إخوانى ومارسوا الشذوذ
عنوة مع أشقاى
أردك إلى كل من سرق الطعام من
أطباقنا
عندما كنا جوعى
أطلق سراحك أيها الخوف
لأنك تمسك كل هذه المشاهد أمامى
أنا التي ولدت بعيون لا يمكنها أن
تغمض
أطلق سراحك
أطلق سراحك
أطلق سراحك

أطلق سراحك

أنال لا أخشى الغضب

أنال لا أخشى الفرح

أنال لا أخشى الجوع

أنال لا أخشى الامتلاء

أنال لا أخشى أن أكون سوداء

أنال لا أخشى أن أكون بيضاء

أنال لا أخشى أن أكون ممقوتة

أنال لا أخشى أن أكون محبوبة

محبوبة

محبوبة

أيها الخوف

آه! لقد خنقتني لكنى أعطيتك الحب

لقد أخرجت أحشائي لكنى أعطيتك

السكين

لقد التهمتني لكنى استلقيت أمام

النار

أسترد نفسي أيها الخوف

لم تعد ظلي بعد الآن

لن أمسك بك فى يدي

لا تملك أن تحيا فى عيوني

وأذنى

وصوتى

وبطنى

أو فى قلبى

قلبنى

قلبنى

تعال هنا أيها الخوف!

أنا أحياء

وأنت ترتعد من الموت!

كان لديها بعض الجياد

جوى هارجو

كان لديها بعض الجياد

كان لديها جياد أجسادها من رمل

كان لديها جياد كانوا خراطم من الدم

كان لديها جياد كانوا جلود ماء

المحيطات

كان لديها جياد كانوا هواء السماء

الزرقاء

كان لديها جياد كانوا فراء وأسنانا

كان لديها جياد كانوا من الجبس

يتكسرون

كان لديها جياد كانوا شظايا من تلال

حمراء

كان لديها بعض الجياد

كان لديها جياد بعيون القطارات

كان لديها جياد بربطات عنق بنية

داكنة

كان لديها جياد تضحك أكثر من

اللازم

كان لديها جياد ترمى الأحجار على

بيوت الزجاج

كان لديها جياد تلحق شغرات الحلاقة.

كان لديها بعض الجياد

كان لديها جياد ترقص فى أحضان

أمهاتها

كان لديها جياد يمتقدون أنهم

الشمس

وتلتصع أجسادهم بالحروق مثل

النجوم

كان لديها جياد ترقص الفالس ليلا

فوق القمر

كان لديها جياد تخجل أكثر من

اللازم

وتبقى هادئة فى مرابط من صنعها

كان لديها بعض الجياد

كان لديها جياد تحب أغاني الاسطمب

وعد الخيول الزرقاء جوى هارجو

يستحيل الحصان الأزرق إلى خط من
برق
ثم الشمس
تقرب الفارق بين الحزن
والحاجة لأن نمدح ما يبعث فينا
البهجة
لا أستطيع أن أحسب
كيف تميل الأرض بجوع صوب
الشمس - ثم تجفف المطر
أو كثافة هذا الاحتياج غير المحتمل
لأن أكون جوارك. إنه أمر محسوس -
فلسفة هذه الأرض
بل ومألوف في الحكمة.
مثل جلدك تحت يدي. نحن كسرة
أرضية صغيرة
وهذا ليس بسيطاً. في النهاية
سنستحيل تراباً. معا ويمكن أن
نستخدم
لصنع منزل أو إيقاف فيضان أو زرع
طعام لهؤلاء الذين لن يتذكروا أبداً من
كُنَّا
والذين لن يعرفوا أننا أحببنا بعنف
يصبح الضحك والحزن في النهاية
نفس الأغنية التي تحيلنا إلى أقرب
نجمة
نجمة من الأبدية وعناصر تراب يكاد
لا يرى
في الشفق بينما ترتحل أنت شرقاً
أركض من خيول زرقاء تسور القلب
وأحلم بوعد بعدما لم يعد الوعد
ممكناً.

الراقصة للكريك
كان لديها جياذ تبكي في جعته
كان لديها جياذ تبصق في وجه
الملكات الذكور اللواتي جعلتهم يخافون
أنفسهم
كان لديها جياذ تقول إنها تخاف
وكان لديها جياذ كاذبة
كما كان لديها جياذ تقول الحقيقة
والتي انتزعت من ألسنتهم
كان لديها بعض الجياذ
كان لديها جياذ تسمى نفسها خيلاً
كان لديها جياذ تسمى نفسها زوجاً
واحتفظت بأصواتها السرية لنفسها.
كان لديها جياذ ليس لها أسماء
كان لديها جياذ لها كتب من الأسماء
كان لديها جياذ تهمس في الظلمة
كان لديها جياذ تخشى أن تتكلم
كان لديها جياذ تصرخ من الخوف،
والتي تحمل السكاكين لتحتمي نفسها
من الأشباح
كان لديها جياذ تنتظر الدمار
كان لديها جياذ تنتظر البعث
كان لديها بعض الجياذ
كان لديها جياذ تركع على ركبها أمام
أي مخلص
كان لديها جياذ تعتقد أن ثمنها
العالي أنقذها
كان لديها جياذ حاولت إنقاذها
وتسلق سريرها ليلاً وتصلي بينما
تغتصبها
كان لديها بعض الجياذ
كان لديها جياذ تحبها
وكان لديها جياذ تكرهها
وكانت هذه نفس الجياذ

أغنية المهجن

جوجيسجن

لا تثيروا غضب كاملى الدم
لا تثيروا غضب البيض
قفوا هنا
وسط
الشارع الملعون
ولتعرضوا للدهس

أغنية الموت

أنا هنا
فقط لفترة قصيرة
لقد أحببت
بهجة الأرض
أهلا ياموت
.....
قال الرجل العجوز
سوف يقول لك البعض:
ليس مهما
هذه كذبة
فكل شيء.. كل شيء صغير

يهم

ولا شيء طيب
يحدث سريعا

«أدب الصغير»
ثلاث قصائد مترجمة
لاكتوبر

أيتها العجوز أتمنى - على الأقل - أن

ترينى فى المستقبل
عندما أصبح رجلا عجوزا
حتى لا تمسك النيران
بثيابى الفضفاضة
عندما أتسامر والشباب
بينما يتحلقون سكارى
حول نار المخيم
وبالطبع سوف أقص عليهم
أمورا دنيوية
.....

ولأن بعدما بدأ موسم الخريف
يدرك المرء فجأة أن فعل العيش يمر
سريعا
أحيانا يكون الربيع كذلك
الأخضر يمرق سريعا
أناهى الثانية والثلاثين
أشجار البليسان تهتز
بالمطر البارد والريح
يقف رجل مرش
ورغم أن ثمة أشياء كثيرة يجب
إنجازها
إلا أنه من العجب أن أجد بداخلى هذه
الرغبة المفاجئة

أنا أذهب للصيد
يقولون إن البيض
فى المدينة سوف يدفعون
مائة دولار
لأى من يصطاد
أكبر سمكة سلور
أو سمكة راقود
أنت تعلمين أنى أحب السمك
سوف يكون بمقدورنا

لن يفرقنا
ولا حتى المسافة
رأيت وجهك
من خلال الحاجز الزجاجي
لمطمع
لكنك اختفيت
عندما ركضت إليك خارجا
هل كنت أنت حقا؟
دائرة الصمت
شارع الأسمنت
والأشجار

الحقيقة أن ليندا هوجان

في جينبي الأيسر يد من قبيلة
الشييكاسو
تستقر فوق عظام الحوض
في جيبي الأيمن يد بيضاء
لا تقلقوا. إنها يدى وليست يد لص
يد امرأة تنام في سرير مزدوج
رغم أنها تقع في الحب بأسرع مما
يليق
وتمضى بيديها في جيوبها الخاوية
رغم أنها كثيرا ما وضعتها في جيوب
الآخرين
حيا.. وليس من أجل المال
وعن الأيدي أحب أن أقول
أنا شجرة فروعى مطعمة
أثمر نوعين من الفاكهة
ربما المشمش والكرز
لكن الأمر ليس كذلك
والحقيقة أننا نزدحم ونتخبط في

دعوة وإطعام الكثير من الأصدقاء
وأن نشتري كذلك
موقدا من حديد الزهر
بما أن لجنة العمل
تجاهلت طلب التجوية الذى قدمناه
لكن.. الله!!
سنكسب القضية

شوارع باريسية دهين النسر الكبير

(١)

الموسيقا البعيدة
تتسلل عبر النافذة
من شارع راسيل
كنت قد نسيت أنني سأحس
بالجوع أو البرد أو الألم
كنت قد نسيت أنني سأعود
ليس ثمة اسم
لذلك الزمن
عندما رقدنا معا
كيف استمر هذا البيت قائما
كيف يسطع الضوء
فوق الدرجات
عبر الشوارع
وكيف يمكن لهذه الأجساد الصلبة
أن تظهر وتختفى
مثل الموسيقى البعيدة
التي نسمعها عبر الرياح

(٢)

عندما تقابلنا
اعتقدت أن شيئا

صحواء ليندا هوجان

إنها الأرض
الجلد ممدود عارى
مثل امرأة تعلم بناتها الزراعة
والحرث
لكنهن يتركن النمل فى أماكنه
والعناكب فى أماكنها
تعلمهن تحريك التربة
حبة فحبة
ويزرعن بحرص
حتى إن البذور تنمو من أيديهن
وعندما يتعلمن الغزل
فإنهن يصنعن الدانتيل
أعمدة فخرية بيضاء للصباب
عمود فقرى
تحتوى الدانتيل سخونة الشمس
وقمر المساء العارى
وتنسخ أغنية الحزن للطفل الأكبر
حتى لتشابه الرياح كثيرا
إنها الغاية وقد أستحالت رملا
لكنها تستمر
تشرّب الحشرات الرطوبة
من على أجسادها
وتنمو صبيحة الشتاء الذابلة
من الرمل الجاف
بنقطة ماء واحدة
هذا هو ما أعلمه لبناتى
أننا نساء
مئات الأميال من الخضرة
تأذن لنفسها بالخروج من جلدنا
وتنتهى السماء الحمراء عند أقدامنا
بينما تبدأ الأرض عند رؤوسنا

بعضنا البعض ليلا
نريد العفو
ليندا يافطة
لطالما أخبرتك
أنه لهراء
من أحب من؟
ومن قتل من؟
هأنذى ملتصقة
مثل هيئة مدنية للحفاظ على
الغابات
مر بى الكساد الكبير
لا فرق.. فهما قناعان للروح
والعملات المعدنية والمفاتيح تمتلك
أسنان الملكية الجادة.
يا فتاة، أقول لك
إنه من الخطر أن تكونى امرأة/
مواطنة لبليدين
كلتا يديك فى ظلمة جيبين خاويين
رغم أنك تمشين وتصغرين
كما لو لم تكونى خائفة
تعلمين أى الجيوب يعيش فيها العدو
وتتذكرين كيف يكون القتال
ولهذا الأجر بك أن تواصلى المسير
كما أنك تتذكرين من قتل من
ولهذا تريددين العفو
ثم إن هناك ذلك الطرق على الباب
فى وسط الليل
أهدنى.. ثمة أمور أخرى للتفكير
فيها
الأحذية مثلا
هذه بحق هى أقنعة الروح
الحذاء الأيسر
والآخر الأيمن ذو القدم البيضاء



الهنود ، عبر العهود ، فى هوليوود

وليد الخشاب

صاحب الأرض الذى يتعرض للإبادة، إلى مجرد طفيلى لص، وبذلك يتم اغتياله مرتين مرة فعلياً ومادياً ومرة معنوياً وتاريخياً، على الشاشة.

تشير دائرة المعارف البريطانية إلى أن صورة الهنود السليبية الظالمة، التى سادت حتى الخمسينيات، قد بدأت تحظى بالإنصاف منذ الستينيات، وإن كان ذلك جزئياً. فحتى اليوم نجد الهنود المتوحشين الأشرار فى أفلام الغرب الأمريكى. لكن الإنصاف يقتضى أن نلاحظ أن تعامل هوليوود مع الهنود الأحمر كان

ما من شك أن صورة الهنود الأحمر فى السينما الأمريكية قد تغيرت على مدار قرن من عمر صناعة السينما:

بشكل تبسيطى، لم يكن الهنود موجوداً على الشاشة، مثله مثل الزنجى، فى مرحلة البدايات. أو كان موجوداً بوصفه شريراً متوحشاً يهاجم قوافل البيض الطيبين أو يسطر على مزارعهم، كأنه مجرد قاطع طريق، يهاجم أصحاب الأرض الذين يعمرونها بالزراعة والتجارة. بذلك يقلب نموذج الهند فى هوليوود حقائق التاريخ ويتحول الهنود

الحضارة وآخر من عالم بدائي. منذ عام ١٩١٤، نجح "سيسيل دي ميل" وقد أخرج فيلم "زوج الهندية" وهو يبدو، على ما وصلنا عنه، فيلماً عن قصة حب، لا تظهر فيها الهندية كمثلة لشعبها، بل كشخصية غرائبية من بيئة فطرية تجذب الرجل حامل الحضارة، وهي تيمية رومنسية مطروحة من القرن ١٩ في الأدب، حيث حنين الرجل المتحضر للطبيعة والبدائية. ومقلوب هذا الفيلم هو "المحارب الهندي" من إخراج "أندريه دي توث" عام ١٩٥٥. حيث يحكي قصة حب بين طرفين من الهنود والبيض ونرى فيه فظاظة الهنود، رغم حرارة الحب في قلوبهم. الهدف هنا أيضاً رومنسي، يبرز اجتماع الضدين في الشخصية الرئيسية، مثلما يجمع "أحدب نوتردام" بين قمة القبح البدني وقمة الرقة والعاطفية. وفي النهاية، تظل الرسالة متوازنة: الهندي قد يكون طيباً لكنه في النهاية متوحش ينبغي تحضيره، بقيم الغرب. أما باقي الرسالة، فيكمله المشاهد خارج السينما: إن لم يقبل الهندي التحضر، فسيختفي، ولو سلباً، لأن عجلة التاريخ ستدهسه.

عام ١٩٤٨، صنع "جون فورد" فيلماً هاماً عن مذبحة شهيرة تعرض لها الآباش، بعنوان "قلعة الآباش". وأدان فيه الجنرال كوستر قائد

أحياناً ما يتسم بشيء من التعاطف، حتى منذ الأربعينيات. ويقتضى الإنصاف كذلك أن نقرر أن الهنود الحمر لم يصنعوا أفلاماً عن أنفسهم، فظلوا في أفضل الحالات نماذج إنسانية خيرة أو شجاعة، دون إشارة لكونهم أصحاب الأرض الذين يتعرضون لغزو الرجل الأبيض وكونهم بالتالي أصحاب حق في استخدام كافة أشكال المقاومة العنيفة ضد الأمريكان.

ينبغي أيضاً ألا ننسى أن الانطباع القوي عن صورة الهندي الأحمر السيئة في هوليوود يعود إلى طوفان من أفلام الفئة (ب) غير ذات الأهمية الفنية والتي تكتفي بالإثارة والتسلية السهلة، والتي تكاد تغطي تاريخ السينما الأمريكية كله، حتى السبعينيات. على كل حال، هناك الكثير من الأفلام الأمريكية جيدة الصنع التي تعرض الهندي وفقاً للكليشيه المعروف، الذي لا يخلو من نقيصة واحدة: شرس، غادر، متوحش، يرفض التحضر، لص، الخ... لكن تأمل الأفلام التي يفترض إنها لا تمجد عنف البيض تجاه الهنود على نحو مطلق، يكشف أن الهنود خاسرون على طوال الخط.

هناك بعض الأفلام الرومنسية التي تتخذ الغرب الأمريكي قناعاً. فهي بالأساس تحكي عن حب بين نقيضين، بين طرف قادم من عالم

ذلك السبب منذ بدايات السينما ، ولم يكن انتصار الشعور القومي ببعيد ، إذ انتهت الحرب الأهلية الأمريكية في نهاية القرن ١٩ . وفي الأربعينيات ، مع انتصارات أمريكا في الحرب العالمية الثانية ، ظهرت موجة من أفلام الغرب تمجد قوة البطل الأمريكي واستخدامه العنف لفرض قيمه . إن كان كثير من النقاد يرى في أفلام الغرب معادلاً للملحمة ، التي هي تعبير عن الذات القومية ، فإن "بول رومثور" ، في كتابه عن "الشعر الشفاهي" يرى أن الملحمة دائماً ما تحكى قصة صراع مع العدو القومي . لذلك كان محكوماً على الهندي ، في رأينا ، أن يدفع ثمن فو الشعور القومي الأمريكي وأن يلعب دور العدو .

أضف إلى ذلك أن السينما الأمريكية كانت دائماً وسيلة لإعادة كتابه التاريخ . فهي تبرر إبادة الهنود بكونهم متوحشين يهاجمون البيض (مع أن العكس هو الذي كان يحدث بالأساس) مثلما صورت أمريكا منتصرة في فيتنام في سلسلة أفلام "رامبو" (على عكس الفضيحة التي جللت هزيمة القوات الأمريكية في بلاد "هوشي منه") .

أما في الستينيات ، مع فو الوعي المعادى للإمبريالية ، حتى في أمريكا نفسها ، فكان من الطبيعي مراجعة صورة الهندي الأحمر

فرقة الفرسان الشهير الذي أباد هنود الآباش . لكن مع هذه الإدانة ، يظل الهندي شرساً متوحشاً وتظل القضية مطروحة مغرصة . فالفيلم لا يناقش حق الهندي في الدفاع عن أرضه ضد الغزو ، بل يدعو لحقه في الحياة في سلام ، في جزء من الأرض التي يتفضل الغازي الأبيض بتركها له ، وتحت حماية سلاح الفرسان الأمريكي . والفيلم يدين العنف والإبادة التي يتعرض لها الهنود ، لكنه يكرس فكرة الغزو "الحضاري" ، التي تعنى في النهاية قبولاً بالاحتلال الأمريكي - وهذا هو نفس مبدأ الأرض مقابل السلام الذي يحاول الأمريكيان فرضه اليوم على الفلسطينيين .

ومع تطور السينما الأمريكية ، صنع "أرثر بين" عام ١٩٧٠ "الرجل العظيم الصغير" عن نفس الملحمة ، حيث أدان الجنرال الأمريكي كوستر وسخر منه ، في مقابل تقديم الهندي بشكل يحمل قدرأ من التعاطف ، وهو ما نجده في فيلم جون فورد "الشيين" عام ١٩٦٤ . هنا يتضح موقف "فورد" بإيجابية أكثر تجاه الهنود ، حتى أن التحضر تصبح صفة لهنود الشيين في الفيلم ، مقابل وحشية البيض كان عرض الهنود كوحوش ، مواكباً لنمو الشعور القومي الأمريكي ، الذي يتقوى بالصراع ضد العدو ، والذي كان الهندي في هذه الحالة ساد

- وهو ما يحدث بالفعل.

أى أنها تعترف بأن هناك هنوداً طيبين، لكن طيبيتهم مشروطة بقبولهم بالسلام الأمريكى - نفس الشئ بالنسبة لتصنيف أمريكا للعرب المتطرفين والعرب المعتدلين فى يومنا هذا. لذا لا يوجد فى الخمسينيات هندي طيب واحد يريد الحفاظ على استقلاله.

فى السبعينيات، ظهر مثلاً فيلم "العسكري الأزرق" ١٩٧٠ من إخراج رالف نيلسون المتعاطف مع الهنود، وإن كان مغرقاً فى العنف المتبادل بينهم وبين البيض، بالنسبة لأفلام تلك الفترة. لكن لا شك أن أكثر أفلام هوليوود احتراماً للهندي ولحضارته وأقلها اعتماداً على الغرائبية، هو "الرقص مع الذئاب" بطولة وإخراج كليفن كوستنر (١٩٩١).

ولا عجب وكوستنر ينحدر من أصل هندي، من قبائل "الإيروكوا".

فى "الرقص مع الذئاب" قصة جندي أمريكي يصاب باللقز من العنف الحاد فى الحرب الأهلية، بين الأمريكان بعضهم بعضاً. بعد الحرب، يكشف جمال الهدوء والسلام فى موقعه القريب من هنود "السيو" يتعرف على حضارتهم ويعجب بها ويتزوج منهم ويتحول إلى هندي مؤمن بالسلام.

وكان من الطبيعى أن تقدم هوليوود على تقديم كنموذج إيجابى، وهى مطمئنة إلى تعاطف الجمهور والمؤسسة الحاكمة مع هذا النموذج، بما لا يهدد الأفلام تجارياً. وقد تزامن هذا التعاطف مع التسامح (النسبى) المتزايد حيال الأقليات، مثل الزوج، لا سيما بعد مشاركتهم فى الحرب العالمية الثانية.

فى هذا الإطار، يمكن فهم غوذج الهندي الطيب، الذى وجد فى الخمسينيات، فى المرحلة الانتقالية بين الصورة المشوهة للهندي وبين الصورة المتعاطفة مع الهندي، صاحب الحضارة، والأرض، التى ظهرت فى الستينيات. فى قاموس "لاروس السينمائي"، ويقول "كريستيان فيفياني" إن الموقف حيال الهندي قد تطور (فى الخمسينيات) بحيث أصبحت النظرة الفنية تتجاوز غط الهندي المتوحش، لتعترف بأدميته وكرامته وحضارته، فى أفلام مثل "باب الشيطان" لأنتونى مان (١٩٥٠) و"السهم المكسور" لديفغر (١٩٥٠). لكن "فيفياني" يحذرنا: فكثيراً ما تحدث فى أفلام تلك النوعية "التوازن" مقابلة بين الهندي الطيب، الذى يقبل التعاون مع البيض والهندي الشرير، الذى يريد الحرب. ونضيف نحن أن مبدءاً هذه الأفلام هو استيعاب الهنود كأقلية فى المجتمع الأمريكى

يكونوا ممثلين لقطاع ما فى الشعب الأمريكى، يرفض الاحتلال والاستعمار، وإلا لسمعنا عن شكل ما من أشكال الاحتجاج.

لكن تظل نماذج الهنود "الطيبين" فى "الرقص مع الذئاب" عميقة وواقعية. فنجد زعيم السيو الشجاع، الصادق، والذي يعتبر طيباً، رغم أنه لا يقبل التنازل عن أرضه وهويته للأمريكان.

ولنجد صديقه الذى يتعلم التجارة بالمقايضة مع الجندي الأمريكى وهو نموذج آخر للتكيف وتقبل الآخر، ذون القبول بانسحاق الهوية. والأهم من ذلك أننا لا نجد كليشيه الهندي الدموى الذى يبغى الحرب، بل نرى نموذج الهندي الذى لا يثق فى وعدود الرجل الأبيض - وهو معلود بحكم التجربة التاريخية.

بصفة عامة، كان نموذج الهندي فى السينما الأمريكية محكوماً بتطور نظرة المجتمع "لآخر". فى البداية كان الهندي هو المقابل الذى تتشكل إزاءه الهوية الأمريكية. ثم صار أقلية يرتبط تقييماً بى قبولها لشروط استيعابها فى المجتمع الأمريكى وتخليها عن هويتها الخاصة. وأخيراً صار الهندي موضوعاً تاريخياً يمكن التعامل معه بشيء من الموضوعية، مع ابتعاد "خطره" على الهوية الأمريكية.

لكن سرعان ما تنقض الحكومة الأمريكية موافيقها مع السيو وتدبر لهم مذبحة - ظهر فى الفيلم بعد مائة سنة بالضبط من تاريخها: ١٨٩١. ويضطهد بطل الفيلم ويؤسر بوصفه عدواً.

ولا يحمره إلا أصدقاؤه "السيو" ولا يحميه إلا الانضمام إليهم فى رحلة الشتات. وفى هذا الفيلم يظهر الرجل الأبيض متوحشاً فى الحرب الأهلية، يقتل بيروود، أو يأمر بقطع أطراف الجنود منعاً للفرغرينا، دون رحمة أو ترو. ثم يظهر متوحشاً فى إبادة الهنود وناقضاً للعهد، وهذه حالة نادرة للاعتراف الأمريكى بإخلال الولايات المتحدة بموافيقها مع الهنود واحتلالها للأرض التى وافقت على تركها لهم فى بداية استعمارها للقارة.

لكن يظل "الرقص مع الذئاب" حاملاً للتوازات الهوليودية. فمقابل الهنود "السيو" المتحضرين، نجد قبيلة أخرى متوحشة، تقارس السلب والنهب. ومقابل البنيض والأشرار، نجد الجندي بطل الفيلم، الذى يسهى بنصيب وافر فى الصيد وفى حماية قبيلة "السيو" والذي يتعامل معهم بفهم وحب، مما يبرئ أمريكا من ذنبها التاريخى. فالنموذج الذى تتعاطف معه ويعلق فى الذاكرة هو الجندي الطيب، بينما الواقع التاريخى أن أمريكا قد أبادت الهنود الحمر وأن أمثال هذا الجندي الطيب - إن كانوا قد وجدوا - لم

ملف



أندريه فايدا:

سينما بولندا التسعينات

إعداد:

سمير قويد

الشيوعي بقيادة الاتحاد السوفيتي و «الحرب» بقيادة الولايات المتحدة. وجاء تعبير فايدا من ذلك الجيل بأسلوب ذاتي خاص ومتميز يستفيد من تيارات التجديد في السينما بعد الحرب، ويسهم فيها في الوقت نفسه. أخرج أندريه فايدا ٣٩ فيلما منذ عام ١٩٥٠ (٤ أفلام تمثيلية قصيرة - ٣ أفلام تسجيلية قصيرة - ٢٢ فيلما تمثيلا طويلا). ومنذ أول أفلامه حتى الفيلم التاسع والثلاثين «من تكون هذه الفتاة» الذي عرض في مسابقة الأفلام التمثيلية الطويلة في مهرجان برلين ١٩٩٧ كان فايدا شاهدا على عصره من مرحلة النظام الشيوعي إلى مرحلة

أسهم فنان السينما البولندي أندريه فايدا (ولد عام ١٩٢٦) أكثر من أي مخرج آخر، في وضع السينما البولندية على خريطة السينما في العالم منذ أخرج أول أفلامه التمثيلية الطويلة «جيل» عام ١٩٥٥، ثم فيلميه التاليين «قنال» ١٩٥٧، و«رمادوماس» ١٩٥٨.

اعتبرت هذه الأفلام ثلاثية متكاملة عبر فيها الفنان عن جيله الذي بلغ سن الخوض مع تحرير بولندا من الاحتلال النازي، وإقامة النظام الشيوعي التابع للاتحاد السوفيتي بعد نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ في إطار تقسيم أوروبا بين المعسكرين

مشاكل المراهقة، إنها رواية من الروايات التي تصنف عادة بالروايات السيكولوجية أو روايات التحليل النفسي، ولكن مضمون الرواية، وكذلك الفيلم، لا يقتصر على التحليل النفسي.

إننا أمام فيلم عن ثلاث فتيات من الجيل الذي ينشأ في بولندا التسعينيات بعد سقوط النظام الشيوعي: جيل المستقبل القريب، أو جيل مطلع القرن الحادي والعشرين الميلادي الذي يبدأ جغرافيا بعد سنوات قليلة، ولكنه بدأ تاريخيا عام ١٩٨٩. محور الفيلم ماريزيا (أنا فيلوكا) ابنة الفلاحين الفقراء التي تنتقل مع أسرتها إلى العاصمة وارسو حتى تلتحق بالمدرسة الثانوية. في المشهد الأول قبل العناوين نرى ماريزيا في القرية تعمل مع أمها وأخوتها في الحقل، وفجأة تنتهي الدورة الشهرية لأول مرة. وفي النصف الأول من الفيلم نرى العلاقة بين ماريزيا وكاشيا (أنا موشا)، وفي النصف الثاني نرى العلاقة بينها وبين إيفا (أنا بوفيرزا)، ويجمع المشهد الأخير بين الثلاثة.

أسرة ماريزيا المكونة من الأب والأم والأبناء ماريزيا وأخوتها الصغار (ولدان أحدهما طفل ضريب وبنت) في انتقالها من القرية إلى العاصمة وارسو تبدو مثل بولندا في انتقالها من نظام إلى آخر، فالمرحلة الجديدة الانتقالية بكل معنى الكلمة تنعكس في العاصمة وارسو أكثر من أية مدينة بولندية أخرى بالطبع. وفي

«التضامن» في مطلع الثمانينيات إلى مرحلة ما بعد النظام الشيوعي عد «ثورة» ١٩٨٩ وسقوط الاتحاد السوفيتي. بل إنه ليس مجرد شاهد، وإنما شارك في صنع أحداث عصره.

«من تكون هذه الفتاة» أول أفلام فايدا التي تدور في الزمن المعاصر لإنتاجها منذ فيلمه «رجل من حديد» عام ١٩٨١ عن حركة «التضامن» الشهيرة، أو ثورة «العمال» مع «المثقفين» ضد النظام الشيوعي. وهذه المقيمة ليست مصادفة. أدرك فايدا الفنان الأصل الذي لا يخمد حسه النقدي، ويتنفس الهم وأمال شعبه، إن عليه كما أسهم في إسقاط النظام الشيوعي، العودة إلى الواقع المعاصر، وتناول الحياة في بولندا بعد سقوط ذلك النظام. واستجمع في فيلمه الجديد خبراته العميقة في الحياة والفن معا، وقد تجاوز السبعين من عمره، وقدم مملا فنيا يبدو في ظاهرة بسيطة، ولكنه شهادة جديدة عن مرحلة جديدة ليس فقط في بولندا، وإنما في كل شرق أوروبا وكل العالم.

اختار فايدا رواية أدبية من أدب ما بعد الشيوعية عنوانها الأصلي «رواية غامضة عن النمو» للكاتب توميك تراونا صدرت عام ١٩٩٤، وترجمت إلى الإنجليزية في العام نفسه، وكانت من أكثر الكتب مبيعا في بولندا وبريطانيا والولايات المتحدة. موضوع الرواية، وكذلك الفيلم، عن ثلاث فتيات زميلات في فصل واحد في إحدى مدارس وارسو الثانوية، يناهزن الخامسة عشرة، وكل منهن تعاني

اللهو والعيبث. وبين كاشيا وإيفا تضطرب ماريزيا وتنقلب حياتها فى المدرسة وفى البيت مع أسرتها أيضا، ولكنها لا تفقد الحلم بأن تتممكن من علاج شقيقها الطفل الضرير. ويزداد اضطراب ماريزيا عندما يموت والد كاشيا فتحاول الانتحار، ولكنها تنجو. وعندما تذهب ماريزيا لزيارة كاشيا بعد شفاؤها تجد فى صندوق البريد خطاب الناقد الموسيقى، وهنا نصل إلى المشهد الأخير الذى يكشف مضمون الفيلم.

تفتح والدة كاشيا الباب فتسرى ماريزيا، وتتركها تدخل، وتغادر إلى عملها، تدخل ماريزيا من دون أن يشعر بها أحد، فتجد كاشيا مع إيفا يتحدثان عنها، ويسخران منها، وتقول كاشيا لإيفا إن ماريزيا تتصور نفسها شيئا، ولكنها فى الواقع الأنسة لاشىء، وهى الترجمة الحرفية لعنوان الفيلم، التى فضلنا أن نترجم معناها إلى العربية «من تكون هذه الفتاة». تصدم ماريزيا صدمة عنيفة، وتخرج من شقة كاشيا من دون أن يشعر بها أحد أيضا، ولا تملك من وسائل «الانتقام» سوى تمزيق خطاب الناقد الموسيقى.

فايدا فى فيلمه لا يدافع عن النظام الشيوعى الذى سقط، ولا يهاجم النظام الجديد الذى يولد، ولكنه يؤكد الحقيقة التى تبرز بوضوح فى بولندا وشرق أوروبا والعالم كله بغض النظر عن الاشتراكية أو الرأسمالية، وهى العودة إلى مجتمع غالبيتته من الفقراء، وأقليته من الأثرياء. وربما يكون الطفل الضرير الذى نراه طوال الفيلم

المشاهد الأولى بعد العناوين يبدو تيرم الأسرة خاصة الأم من الحياة الجديدة، فبعد أن كانوا يعيشون فى قرية صغيرة ويعملون فى الحقول ويشاهدون الأفق، نراهم فى شقة ضيقة بدور علوى من عمارة من عمارات الفقراء يصعدون إليها بمصعد كهربائى، ويرتعدون من العلو الشاهق، ولا يقتربون من الشرفة، ويكتفون بإغلاق الباب عليهم.

تدخل ماريزيا المدرسة ويبهرها سلوك زميلتها كاشيا التى ترتدى ملابس الفجر، وتتصرف وكأنها تملك المدرسة وليست مجرد طالبة بها، حتى أنها تضرب أحد التلاميذ أمام المعلمة لأنه سخر من ماريزيا. وتدرك أن كاشيا من أسرة ثرية تعيش فى منزل فاخر، وأنها ابنة طبيبة ورجل فرنسى التقت معه أمها فى تونس وأنجباها من دون أن يتزوجا. تعيش كاشيا فى عالم خاص وتقرأ بأسكال باللغة الفرنسية، وتؤلف الموسيقى باستخدام الآلات الحديثة فى منزلها. ولكنها تعاني من الصرع، وتقول لماريزيا إنها لا تؤمن بشىء، وأن فى داخلها شيطان يحكم كل سلوكها، وأنها أرسلت أول مؤلفاتها الموسيقية إلى أكبر نقاد الموسيقى، ولا تزال فى انتظار رأيه.

وتبهر ماريزيا بسلوك زميلتها إيفا أيضا، وهى بدورها فتاة ثرية يملك والداها أحد الفنادق الجديدة ويتبادلان الحديث عبر التليفونات المحمولة، ولا يجدان الوقت للحديث مع إيفا. ولكن إيفا على النقيض من كاشيا، لا تهتم إلا بجمالها، وتدبير المقالب على سبيل

كان أوهاماً رمزية، وكيف استطاع المخرج أن يتغلب على الرقابة؟

** هذا صحيح، ومن ناحية أخرى كان الجمهور في العالم يهتم بما يحدث في بولندا، حيث كانت بولندا تمثل بعض الاستثناء على نحو ما، كانت الرقابة في بولندا دائماً أضعف منها في دول شيوعية أخرى. كانت بولندا تعكس ما يدور في العالم الشيوعي، ومن هنا جاءت قوتنا، كان العالم مهتماً بما نحاول أن نقوله في أفلامنا. الآن وقد سقط حائط برلين لم تعد هناك حاجة للأفلام كوسيلة للتعرف على ما يدور في ذلك العالم. يمكنك الآن أن تذهب إلى موسكو مباشرة لتعرف كيف يفكر الناس.

* لماذا تعاني الأفلام البولندية مثل أفلامك من التوزيع المحدود في بولندا؟

** لا يزال من الممكن صنع أفلام من غير صعوبات كبيرة لأنك تستطيع الحصول على المال اللازم لصناعتها من التليفزيون ومن دعم الدولة، ولكن المسألة حين تحاول عرض هذه الأفلام. في بداية التسعينيات توقف الجمهور عن الذهاب إلى السينما، وكان هناك انفجار الفيديو، وتم إغلاق العديد من دور العرض السينمائي وتحولت إلى مخازن أو أسواق. كان في بولندا ٣ آلاف و ٨٠٠ دار عام ١٩٤٦، والآن يبلغ عددها ٨٠٠ فقط في بلد يربو سكانه على ٣٨ مليون نسمة. يمكنك القول بأن وصول الأفلام الأمريكية إلى بولندا في بداية التسعينيات أعاد الجمهور مرة

هو التعبير عن مستقبل العالم الجديد الذي لا يزال مجهولاً.

أندريه فايدا: الجمهور ليس مهتماً بالتضامن ولا ببيد رؤية ليش فاونسا أو أي من السياسيين!

نشرت «نيوزويك» الدولية (١٧ مارس ١٩٩٧) هذا الحوار الذي أجراه مراسلها أندرو ناجورسكى مع أندريه فايدا في مهرجان برلين.

* لماذا لا يهتم جمهور السينما اليوم بالتاريخ أو بالأحداث السياسية الأخيرة؟

** ليس من الصعب تفسير ذلك طالما يشاهدون عالم السياسة كل يوم على شاشات التليفزيون. السياسة تهم الجمهور في الأفلام عندما تكشف الأفلام عن جوانب خفية من الواقع، ولكن حيث لم تعد هناك جوانب خفية، كما هو الحال الآن، فالجمهور لا يهتم. الجمهور ليس مهتماً بالتضامن، ولا يريد رؤية ليش فاونسا أو أي من السياسيين. الشباب الآن يعيشون حياتهم. إنهم يكتشفون للمرة الأولى متعة الحياة لأنهم يحصلون على ما يريدون: المطاعم، معنى الاسترخاء، الألعاب المناسبة التي تقدمها لهم الصناعات الغربية.

* ألم يكن من الأسهل أن تكون صانع أفلام في ظل النظام الشيوعي، حيث كان الجمهور يتلفح لمشاهدة أي شيء حتى لو

ليست مشكلة أن جمهورنا لا يريد أن يشاهد أفلامنا، وإنما أن جمهورنا تغير، ونحن صناع الأفلام لم نتغير بما فيه الكفاية.

*** لماذا تجذب الأفلام التشيكية جمهورا أكبر من جمهور الأفلام البولندية؟**

**** التشيك يهتمون بالفرد أكثر من السياسة التي كان لها الدور الأساسي في أفلامنا. إنهم أكثر تحضرا بمعنى الإحساس بشخصيتهم الذاتية. ولهذا عندما يكون هناك غزو ثقافي، أو عندما تفتح الحدود، فإنهم يعرفون كيف يدافعون عن أنفسهم.**

*** هل تشوى صنع المزيد من الأفلام؟**

**** ليس هذه السنة. إننى أعطى أغلب وقتى للمسرح أقوم أيضا بتأسيس مدرسة جديدة للفيلم فى كراكوف. أشعر بأن هذا أهم ما يمكن أن أفعله الآن. فى عام ١٩٩٥، بعد عشر سنوات من نهاية الحرب، بدأنا مرحلة جديدة فى تاريخ السينما البولندية، وربما نحتاج الآن إلى عشر سنوات لبدء مرحلة جديدة تعبر عن التحديات الجديدة كما عبر جيلى عن تحديات بعد الحرب.**

كلمات قليلة عن الأفلام

سقال بقلم

أندريه فايدا

توجمة أحمد فوزى سطا الله

فى عام ١٩٧٧ كتب أندريه فايدا هذا

أخرى إلى السينما. عدد الأفلام الأمريكية التى تعرض الآن كل سنة بين ٢٠٠ و ٢٣٠ فيلما. الأفلام البولندية حتى تلك التى يمكن أن تجذب الجمهور توضع جانبا. إنها أفلام تفتقد إلى «الترويج» الذى تحتاج إليه كل بضاعة فى عالم اليوم، وعلى أية حال فهذه ليست مشكلة بولندية فقط، وإنما هى جزء من مشكلة السينما فى أوروبا بصفة عامة.

*** هى تعنى مشكلة كيفية محاربة هوليوود؟**

**** ليس كيفية محاربة هوليوود، ولكن كيف تبقى على إنتاج الأفلام بلغتك القومية. إننا لا نريد أن نحل محل الأفلام الأمريكية، إنها غير قابلة لأن تحل محلها أفلام أخرى، ولكننا لا نريد أن يكتفى الجمهور بها. هناك خبرات تاريخية وثقافية وخبرات أخرى لمجتمعنا لا يمكن أن تعبر عنها الأفلام الأمريكية. إنه أمر غير طبيعي لو وجدنا عاداتنا الاجتماعية خلال السنوات القليلة القادمة تتحول إلى تقليد الأفلام الأمريكية. إننا نعيش فى بلد له تقاليده الخاصة وطموحاته وشخصيته التى يجب أن تنعكس فى أفلامه.**

*** لقد قلت إنك تحب بعض أفلام هوليوود؟**

**** بالطبع، إنها أفلام تصنع بشكل ممتاز وشخصيات مثيرة للغاية، وعلى أية حال فهى صناعة الأفلام الوحيدة الحية فى العالم اليوم، وطالما لا تجد أوروبا لغة مشتركة مع جمهورها فصناعتها لن تبعث مرة أخرى. إنها**

العالم، وهو طريق مفتوح عندما نتحدث بجدية عن أنفسنا.

إننى أعرف نغمتى الخاصة

إن دور الفنان فى بولندا يختلف عنه فى بلاد أخرى، فإنه أمر لا يخلو من دلالة أن ذلك البلد الذى كان مستعمرا لمائة عام ظل دائما فى حالة وعى بقوميته، وظل من الناحية الثقافية مقدرا العمل الخلاق لفنانيه. لقد شعر الفنانون وقطاع ملموس من المثقفين دائما بمسئوليتهم تجاه مصير وطنهم، وظلوا مرتبطين دائما بالنشاط الوطنى، ولذلك يختلف دورى كمخرج سينمائى عما يفعله الآن ريتيه فى فرنسا، إنه مبتكر للسينما الجديدة، ولكن لابتكاراته جذور عميقة فى التقاليد الثقافية والخلاقة لفرنسا، فأيما كان ما نقوله عن «مارينبار» فإنه فيلم مستلهم من هذه التقاليد ومدرک لأسسها. وإذا تخيلنا فيلما معائلا صنع فى بولندا، فإنه سيصبح كوردة على معطف من جلد الماعز، سيصبح كزهرة تنمو على الحجر. وبعد ذلك كله فلا يمكننا أن نعتبر فلاديمير سيبيانسكى ولازيرومىسكى (١) سباقيين إلى طريقة كهذه فى التفكير. وربما كان جيلنا هو آخر من يتبع هذا الطريق، ولكننى يجب أن أعزف نغمتى الخاصة فى هذا الأوركسترا للسينما الحديثة حتى يمكن سماعى تماما، وإننى أدرك إدراكا كاملا أن هذا أمر تزداد صعوبة.

عندما أشاهد أفلام «بولانسكى» أو «سكوليموفسكى»، فإننى أدهش من

المقال تحت عنوان «كلمات قليلة عن الأفلام» وترجمه الكاتب الراحل أحمد فوزى عطالله فى جريدة «السينما والفنون»، التى صدرت عن دار الجمهورية للصحافة فى نفس العام. ونظرا لأهمية المقال نعيد نشر ترجمته الكاملة فى هذا الملف.

إننى أحمل تقديرا أكثر للقيم الانفعالية، فالأفلام المثقفة لا تصل إلى المتفرج، ينبغى أن تكون الوسائل المستخدمة، وسائل انفعالية ليظهر تأثيرها، الأبطال يستثيرون انفعالاتهم، أن شعارى هو: «إبطال من الممثلين يستخدمون لغة متوافقة فى مواقف درامية».

السينما والأدب

للسينما إمكانات مختلفة عن الأدب، إنها وسيط الاتصال الأكثر شمولاً، ماذا تعرف عن الأدب اليابانى؟ لا شئ، بالتأكيد، ولكننا رأينا أفلاما يابانية، وحتى إذا ما أخذنا فى اعتبارنا أن هذه الأفلام لم تجذب أعدادا ضخمة من المشاهدين كما هو الحال مع أفلام أخرى، حتى مع ذلك فإننا ندين بالشكر لهذه الأفلام، التى أوجدت اليابان لها.

لقد أصبح من الممكن أن يعرض فيلم «ماس وزماد» فى ذلك البلد البعيد حيث استقبال بصورة مناسبة. ولكن الأدب البولندى أكثر صعوبة من استيعابه. لقد تبع فيلم «ماس وزماد» ترجمة لرواية أندريز يفسكى التى أخذ عنها الفيلم إلى اليابانية.

علينا أن نقبل ببساطة حقيقة أن السينما تقدم بعدا واسعا يودى بنا إلى

أقوله، لقد أردت أن أنقل رؤيتي للواقعية التي فتنت بها، ولم أعد هذه التأثيرات مقدما، لقد أتت ببساطة نتاجاً لطريقتي في النظر إلى الأشياء وطريقتي في التفكير، من ديناميات عملية الخلق نفسها، ولكن لازم ذلك دائماً مواجهتي لمقاومة مادة الفيلم نفسها، استقبال الجمهور.. إلى آخره، إنني لم أفكر أبداً بأن هذه التضحيات والسليمات التي قدمتها من أجل تحقيق هذا الاتصال كانت حلولا توفيقية فنية إجبارية، ففي فن السينما توجد حلول توفيقية مختلفة، وبعض هذه الحلول صحيح، إنها النتاج الطبيعي لعملية الخلق الذي يتوجه باحثاً عن المتفرج.

الشرارة النادرة

في اللحظة التي ينتهي فيها العمل الفني تماماً، يفقد العمل في الفيلم كل جاذبيته بالنسبة لي. فإن جمال عملية إخراج الأفلام يتأتى من حقيقة أن المرء يواجه مغامرة، يعمل مع حياة، ولذلك فإنه يقوم بتغيير مادة. إن إخراج الفيلم ليس فقط مجرد مادة أو خطة عامة، ولكنه أيضاً بحث بديهي، مثل الكاتب الذي يحاول باستمرار أثناء الكتابة أن يجد كلمات أفضل، ولذلك فإن مخرج الفيلم يتعقب دائماً شرارته النادرة والصحيحة تعبيراً مرادفاً، ولعل ذلك هو تماماً ما يكون عليه إيقاع الخلق.

(هامش)

١ - ستسنلاف فيسبباتسكي (١٨٦٩ - ١٩٠٧): كاتب مسرحي وشاعر ورسام،

أنهم قد وجدوا مدخلا لواقعنا بالطريقة التي قدموها، ولكن لعل طريقتهم صحة وصحيحة أكثر، وربما تميل إلى اتجاه خارج الأسلوب الذي أخذنا ملامحه متأخرين كثيراً، وإن كنت لا أظن ذلك إلا لتوقفت عن صنع الأفلام.

هل يمكن أن

يصبح الفيلم ملحمة؟

هل يمكن أن يستقر على هذا النوع من الشكل؟ فلاخبركم بالحقيقة، إن الملحمة الأصلية بالنسبة لي على مستوى صانعي الفيلم في يومنا هذا (كأفلام فيليني وبرجمان) وانطونيوني والأفلام الأمريكية) تصبح كوجه لشخص واحد، تم تصويره عشرات الأوامر.

صورة مثل

طلقة الرصاص

إنني مقتنع بعمق بالنضال بإصرار من أجل أسلوب لا يمتنع الأعمال العميقة والأصيلة، إن خصوصية مخرج الفيلم تأخذ شكلها بأكمله من نفسها، بين ما يريد أن يقوله والإمكانات المتوافرة لديه ليعبر عنها، لقد كنت دائماً مهتماً بترجمة الصور، مشبعاً برمزية مكشوفة أو خفية، لغة كهذه يمكن اجتواؤها حتى في مشهد واحد، مؤثرة كطلقة الرصاص.

إن المشاعر تضيف متعة على الصورة وتوصل في الوقت نفسه العناصر التي تغزو الخيال والأحاسيس والأفكار. لقد عانيت دائماً بجدة عما أردت أن

الجمهور البولندي لها، وفي التعريف بالسينما البولندية في الخارج وتقديرها. في سنة ١٩٨١ أنتجت صناعتنا السينمائية أربعين فيلماً ومثلها للتليفزيون. عندما بدأت العمل في السينما كان كل ما ننتجه من خمسة إلى سبعة أفلام في السنة، ولم يكن التليفزيون موجوداً.

في هذه السطور القليلة يلخص فايدا إنجازاته وفي وفصول الكتاب (١٤٥) صفحة من القطع الكبير) لا يتحدث عن حياته، وإنما ينقل خبرته عبر مسيرته الطويلة التي بدأت عام ١٩٥٠ عندما أخرج أول أفلامه التمثيلية القصيرة في أولى سنوات دراسته بمعهد «لودز». تحت عنوان «الحياة غنية بالأفكار». يقول فايدا: «يمكن لحكاية موهوبة في المكان الصحيح ببراعة يتطلبها الفيلم أن تلخص في لحظة ما يمكن أن نرسمه في أي عدد من المشاهد الوصفية المُنجزمة». وعن ما أطلق عليه «شرك النص» يقول: «يظن كثير من كتاب النصوص قليلي الخبرة، أن الوصف الدقيق المفصل لما يجب أن يقوم به الممثلون من مشهد لآخر يحسن الكاتب من نزوات وقرارات المخرج الاستبدادية. لا خطأ أكثر من هذا. فكر فقط في أنتيجون. لم يقدم سوفوكليس أكثر من بعض التعليمات بين قوسين، لأن شخصية أنتيجون معبر عنها بكمال في الحوار وفي الحديث نفسه. هذا يسفر لماذا لا يستطيع أي مخرج على الأرض، شاب كان أم كهلاً، غنياً أم فقيراً، أن يخرب أنتيجون. ولا تستطيع ممثلة، جيدة أم

قدم تقاليد المسرح البولندي في صياغة عالية القيمة، كما قدم المشاكل المتعلقة بحرب الاستقلال البولندية.

ستيفان زيروموسكي (١٨٦٤ - ١٩٢٥): شاعر وروائي بولندي يتجلى في أعماله الثرية الخلاقة إحساسه بالظلم الاجتماعي.

الترجمة العربية لمذكراته الرؤية المزدوجة

تعتبر سلسلة «الفن السابع» التي تصدرها وزارة الثقافة في سوريا منذ بداية التسعينيات أهم سلسلة كتب مترجمة عن السينما صدرت في اللغة العربية. قبل هذه السلسلة كانت الغالبية الساحقة من الكتب المترجمة عن السينما، والتي لا تتجاوز ٥٠ كتاباً في مائة عام في كل الدول العربية عن حرفة السينما. وجاءت سلسلة وزارة الثقافة في سوريا وجعلت المكتبة العربية مثل مكتبات اللغات الأخرى بترجمة الكتب التي تتناول تاريخ السينما، ومؤلفات أهم المبدعين في العالم، والدراسات التي تتناول أفلامهم. ومن بين هذه الكتب «الرؤية المزدوجة: حياتي في السينما» لفنان السينما البولندي أندريه فايدا، والذي يعتبر من كبار مخرجي العالم، والذي ترجمه صلاح صلاح وصدر عام ١٩٩٣.

يقول فايدا: «ترتبط تجربتي الشخصية بما أنجزته في بلدي في المقام الأول. كنت محظوظاً جداً لوجودي في فترة بداية صناعة السينما في بولندا، وأسهمت في عملية تقبل

تصوير المشهد من أوله إلى آخره من دون تحريك الكاميرا. كنا نحتفل باللقطة المائة عندما بدأت عملي في السينما في الخمسينيات. اليوم لا يشعر أحد حتى عندما نصل إلى اللقطة خمسمائة».

ويعبر فايدا عن إيمانه بالممثل إلى درجة القول بأن «على المخرج الذي لا يحب الممثلين، ولا يفهم مقدار صعوبة مهنتهم أن يختار مهنة أخرى». وكذلك عن إيمانه بمدير الإنتاج عندما يقول «إن فكرة وإعداد جدول التصوير تتطلب مخيلة وموهبة مثل أي مسعى خلاق آخر. إذا فشلت في التعرف على الاعتبارات الفنية المتعلقة بربط جدول الإنتاج معا، فإنك تجازف بتعريض الفيلم للخطر قبل الشروع فيه. يفسر هذا لماذا منحت مؤسسة السينما البولندية مديري الإنتاج مرتبة فنانيين». وبحكمة بالغة يوجه حديثه إلى المخرج الشباب قائلا: «صحيح أن كل فيلم حالة فريدة، لكن ثمة أشياء مشتركة فيها جفينا. لا تبدأ في تصوير اللقطات السريعة القصيرة ذات الأهمية الثانوية، ذلك إذا أردت ألا تفوص في مستنقع وتضل طريقك».

وفي تفضيل التصوير في الأماكن الحقيقية عن الديكورات يقول فايدا: «تشجع القيود التي تفرضها الأماكن الحقيقية تلقائيا المخرج على أن يصبح أكثر إبداعا ومدير التصوير أن يبحث عن حلول جديدة لمشاكل الإضاءة. يعطيني المكان الداخلي الحقيقي شعورا مؤكدا بأنني في مكان يحمل طابع الحياة الواقعية. إنه مكان مربوط

سينة، أن تخون تماما الحس الأساسي للشخصية التي تؤديها».

ويلفت فايدا النظر إلى زاوية يعرفها الجميع، ولكن من دون إدراك مدى أهميتها في قوله: «أعتقد أن بالإمكان كتابة تاريخ السينما بتتبع تطور الكيفية التي صورت بها الأفلام، وبشكل أكثر دقة، بتتبع التقدم الخرفي لحساسية الفيلم».

إن لهذا التطور تأثيرا على صناعة السينما أكثر مما نعتقد. عندما بدأت في إخراج الأفلام كانت هناك معادلة في غاية البساطة: المشاهد الداخلية يجب أن تصور في الاستوديو، والخارجية في ضوء النهار؛ في السنوات الأخيرة لم أصور في الاستوديو سوى اللقطات التجريبية. اليوم يمكن أن تصور الأفلام عمليا في أي مكان يقتضيه الحدث: في الشقق والمصانع ومكاتب الصحف أو أي مكان يخطر ببالك. يعود الفضل في هذه الحرية الجديدة إلى تزايد حساسية الفيلم من سنة إلى أخرى».

ببساطة وبلاغة الأستاذ يلخص فايدا الفرق بين السينما الصامتة والسينما الناطقة والسينما المعاصرة، في أيام السينما المبكرة، قبل الأفلام الناطقة كان هناك ما يمكن أن نسميه «المونتاج الديناميكي»، أي لقطات قصيرة ترافق الحدث عوض الصوت المفقود. وفي الأيام المبكرة للأفلام الناطقة، نجد اللقطات الساكنة، عادة لقطات طويلة أو طويلة جدا تستمر مئة إلى الأبد. كان على المخرجين في تلك الأيام أن يصنعوا أوضاعا سخيفة حتى يمكن

شئ هو معرفته وضع شخصيته فى كل مشهد، وعلى عكس المسرح حيث يتحرك الممثلون من مشهد افتتاحى إلى مشهد ختامى، فإن السينما تصور على مقاطع، لذا، مالم يكن الممثل دائما مدركا لما حدث لشخصيته فى المشهد السابق، وما يصور الآن، وما كانت عليه حالته النفسية حين ذاك، وما علاقته بالشخصيات الأخرى، فإنه من غير الصعب أن يفقد نفسه فى الفوضى العادية».

وعن المونتاج يبنه فايدا إلى خطوة «أن يتمسك المخرج بالفكرة التى يملكها عن الفيلم، فى حين أن المادة التى تم مونتاجها تخبره بشئ آخر مختلف. إن شيئا جديدا ولد فى عملية المونتاج عليه الاعتراف به، وأخذ بهين الاعتبار. يشبه هذا قائد عسكريا يصير على خطته للمعركة رغم الأخبار المحبطة التى يتلقاها من ميدان القتال». وأخيرا يتناول فايدا شريط الصوت ويوضح أن التقاط الصوت مباشرة أثناء التصوير أفضل من الدوبلاج فى الاستوديو، ويقول: «ما أقنع السينمائيين أخيرا بأنهم ليسوا فى حاجة للوه إلى الدوبلاج هو تأثير التلفزيون بمقابلاته الحية وتقاريره الميدانية. دهش السينمائيون فجأة لتلقائية الحوار وعفوية المفردات وقوتها رغم تكرارها، وكلامها السريع المختلط. أدرك العاملون فى هذا الحقل الاتسجام العميق والفاخص بين الصوت والصورة عندما سجلوهما معا».

يرى فايدا أن الرقابة الحقيقية ليست

بشكل عضوى بالعالم المحيط به، المصعد، الدرج، فناء البيت، الباب الموصل للعمارة، الشارع فى الخارج، وقبل كل شئ، يخبرنا هذا المكان شيئا عن حياة الناس الذين يعيشون فيه».

لا يتردد فايدا فى القطع بأن الجمهور هو «الحكم الوحيد فى السينمى».

وبأن شارلى شابلن الفنان «الكامل»، يقول: «عرف شابلن أن الإنسان حالم دائم رغم صعوبات الحياة، وإنه يعتقد دوما أن حياة أفضل قادمة، حتى وإن تطلب ذلك مصارعة دب رمادى، أو مواجهة رئيس العمال المساعد أو المخاطرة بالرقبة على المقصلة. بالنسبة لنا نحن المخرجين يمثل شارلى الفنان الكامل لمهنتنا: أفضل مثال يصبو إليه صانع الأفلام: أتذكر دائما القمصن التى تروى عن شابلن وهو يرسل مساعديه إلى الضواحي ومعهم بكرات من الفيلم خارجة لتوها من الكاميرا، وبعد ذلك يسألهم بلهفة هل ضحك الأطفال؟».

وفى كلمات قليلة يمسك فايدا بالصعوبة الحقيقية فى صناعة الفيلم وهى «التأكد من أن هناك حسا بالاستمرارية على كل المستويات طوال الفيلم: أداء الممثلين، جو كل مشهد، الطريقة التى تربط بها معا، والإضاءة، هذا الحس بالاستمرارية هو الذى يسمح للمتفرجين بمتابعة خيط الحركة فى الفيلم من أوله إلى آخره». ويربط فايدا بين هذه الاستمرارية وبين التمثيل، ويقارن بين التمثيل فى المسرح والتمثيل فى السينما، ويضع يده على الفرق الدقيق فى قوله: «من وجهة نظر الممثل، أصعب

أندريه فايدا بيوجرافى - فيلموجرافى

* مخرج وكاتب مسرح وسينما وتليفزيون.

* ولد فى ٦ مارس ١٩٢٦.

* استشهد والده فى الحرب العالمية الثانية وكان ضابطا فى الجيش البولندى.

* اشترك فى المقاومة السرية ضد الاحتلال النازى أثناء الحرب العالمية الثانية.

* درس الرسم فى أكاديمية كراكوف للفنون الجميلة.

* تخرج فى معهد لودز للسينما سنة ١٩٥٢.

* أفلامه التمثيلية القصيرة:

١- بينما أنت نائم ١٩٥٠.

٢- ولد بسء ١٩٥٠.

٣- وارسو: الحب فى العشرين ١٩٦٢.

٤- العابل والنابل ١٩٦٨.

* أفلامه التسجيلية القصيرة:

٥- فخار الزا ١٩٥١.

٦- نحو الشمس ١٩٥٥.

٧- دعوة خاصة ١٩٧٨.

* أفلامه التمثيلية الطويلة:

٨- جيل ١٩٥٥.

٩- قنال ١٩٥٧.

١٠- رمادوماس ١٩٥٨.

١١- لوتنا ١٩٥٩.

١٢- السحرة الأبرياء ١٩٦٠.

١٣- شمشون ١٩٦١.

١٤- ليدى ماكيت من سيبيريا ١٩٦٢.

١٥- رماد ١٩٦٥.

فقط «القيود المفروضة على الفنان والمبدع من الدولة، خاصة فى الدول التى تمول مشاريعه، وبالتالى يصبح من موظفيها». وإنما تذبح الرقابة الحقيقية «من الخوف من تخطى حدود الأدب واللباقة وذوق الزمن السائد والمعتقدات الأخلاقية والاجتماعية». ويقول: «من حسن حظ من هم فى مهنتى أن الفيلم صورة، أو بدقة أكثر هو الشيء غير المحسوس بين الصورة والصوت والذي هو روح الفيلم». ثم يختتم السينمائى الفنان حديثه عن الرقابة قائلا: «كلا، لا يستطيع أحد مراقبة ما لا يقدر على فهمه، أو ما يتجاوز مخيلته. أصنع شيئا أصيلا حقا، فتحطم الرقابة تماما: سيلقون بمقصاتهم، ويذهبون إلى بيوتهم».

وكما بدأ فايدا كتابه بتلخيص دوره فى السينما البولندية، يلخص فى نهايته علاقته بالسلطة بقوله: «أخذت الدولة الملايين من الخزائن العامة لتمويل أفلامى. الآن فيما يخص ضميرى الفنى لا أشعر بأنى قدمت أى التزام لهذه الدولة. هل يعنى ذلك أنى بالحصول على المال العام وعدم تقديم شيئا فى المقابل أنى قد خنت الدولة. هل كذبت عليها. كلا، لأنى فى الوقت الذى أخذت فيه المال العام، فإنى قد استعملته فى سبيل الشعب. عرفت أن الشعب البولندى يحتاج أفلامى. كيف عرفت ذلك. أمر فى منتهى البساطة: من عدد التذاكر التى بيعت، من دور العرض المليئة التى تعرض أفلامى. هذه أكثر إشارة لسينما تعتبر ضرورية».

- ١٦- أبواب الجنة ١٩٦٧.
 ١٧- كل شيء للبيع ١٩٦٨.
 ١٨- صيد الذباب ١٩٦٩.
 ١٩- منظر بعد المعركة ١٩٧٠.
 ٢٠- غابة أشجار البتول ١٩٧٠.
 ٢١- بيلاتس والآخرين ١٩٧٢.
 ٢٢- الزفاف ١٩٧٢.
 ٢٣- أرض الميعاد ١٩٧٤.
 ٢٤- خط الظل ١٩٧٦.
 ٢٥- رجل من مرمر ١٩٧٧.
 ٢٦- ليلة نوفمبر ١٩٧٨.
 ٢٧- معالجة خشنة ١٩٧٨.
- ٢٨- أنسبات ويلكو ١٩٧٩.
 ٢٩- الماسيترو ١٩٨٠.
 ٣٠- رجل من حديد ١٩٨١.
 ٣١- داننوتون ١٩٨٢.
 ٣٢- قصة حب ألمانية ١٩٨٢.
 ٣٣- وقائع قصص حب ١٩٨٦.
 ٣٤- الممسوسون ١٩٨٧.
 ٣٥- دكتور كورزاك ١٩٨٩.
 ٣٦- الخاتم ١٩٩٢.
 ٣٧- ناستاسيا ١٩٩٣.
 ٣٨- الأسبوع المقدس ١٩٩٥.
 ٣٩- من تكون هذه الفتاة ١٩٩٦.





لعبة البدائل فى «ميرامار» نجيب محفوظ

د. يهنى العيد

إضافة إليه وإلى مريانا، طلبة مرزوق، أحد الأثرياء، أو الياشوات، فى العهد الملكى السابق والذى اغتالت ثورة ١٩٥٢ أمواله، حسب قوله.

ثلاثة أشخاص تجمع بينهم الشيخوخة، وإن كان عامر وجدى أكبرهم سناً، ثلاثة ينتمون إلى جيل سابق وإن اختلفوا رؤية وموقفاً فكرياً، والثلاثة هؤلاء يتبادلون وحدهم النظر فى خبر مقتل سرحان البحرى، أحد نزلاء بنسيون ميرامار، ويستعرضون معاً، دون النزلاء الآخرين الذين كانوا قد انضموا إليهم وجمعتهم بهم مودة العيش المشترك، مسألة القاتل، لكن دون جدوى. ويبقى السؤال مطروحاً:

تنتهى حكاية عامر وجدى فى الفصل الأول من رواية «ميرامار» بمقتل سرحان البحرى.

تدخل سدام مريانا، صاحبة بنسيون ميرامار على عامر وجدى المعتكف منذ ثلاثة أيام فى غرفته، وتقول له: «قتل سرحان البحرى» (ص ٢٥).

ثلاثة فقط من أشخاص الرواية الكثر الذين قدمهم الفصل الأول يتبادلون النظر والرأى فى مسئلة القتل، ويستعرضون، حسب رواية عامر وجدى، «كافة الاحتمالات»، وعامر وجدى يقول: «فكرنا فى خطيئته الأولى، حسنى علام، منصور باهى، أبو العباس» (ص ٥٤).

«نا» عامر وجدى تعنى فى «فكرنا»

القتل وينقل الجريمة من مستوى الدلالة الفردية إلى مستوى الدلالة العامة، أو من مستوى الدلالة الواقعية إلى مستوى الدلالة الرمزية. أو من مستوى الحادث الفردى إلى مستوى الحدث التاريخى. إنه زمن الاشتراكية فى مصر فى النصف الأول من الستينيات.

السؤال المضمَر :

انطلاقاً من هذا التصور الذى افترض حول سؤال المعرفة الذى يبنى الرواية، والذى سأحاول، فى إطاره، أن أظهر أن بنية الشكل ليست بنية شكلية، بل هى بنية دلالية موظفة، أى محكومة بموقع فكرى فى الثقافة تقول فى الوقت الذى يصوغ فيه هذا الموقع منطقها الداخلى.. انطلاقاً من هذا التصور أبدأ بالتوقف عند السؤال المضمَر:

من هو سرخان البحيرى ؟

«وكيل حسابات شركة الإسكندرية للغزل» (ص ٢٢).

هكذا تقدم صاحبة البنسيون. النزيل الجديد إلى عامر وجدى، وطلبة مرزوق. سرخان البحيرى هو الشاب الذى ينضم إلى ثلاثة شيوخ فى البنسيون، ثم يصل حسنى علام، شباب آخر وأصغر سناً من البحيرى، ثم يأتى النزيل الأخير، منصور باهى، وهو الأصغر من النزيلين السابقين.

ثلاثة شباب يتراتب وصولهم وفق تراتب أعمارهم، كأنهم بذلك يشيرون إلى تاريخ لزمهم القادمين منه إلى البنسيون. أو كأنهم بانضمامهم، هم الشبان الثلاثة، إلى الشيوخ الثلاثة،

من قتل سرخان البحيرى ؟
غير أن السؤال الذى تطرحه الرواية عن القاتل يضمن سؤالاً آخر عن المقتول:

من هو سرخان البحيرى ؟

حكاية أناس البنسيون التى رواها عامر وجدى فى الفصل الأول من الرواية، والتى توحى بأنها شبه كاملة، تبدو غير كافية، لا لمعرفة القاتل، بل أيضاً لمعرفة المقتول، أو ما يعنيه المقتول فى شخصيته وفى سلوكه وفى فكره. هكذا يستمر السرد، بعد الفصل الأول، لمعرفة القاتل/ المقتول، وربما لمعرفة أشخاص آخرين جمع بينهم، كل لسبب، البنسيون، وكانوا، بمجرى عامر وجدى بهم إلى منصب الراوى، شركاء فى هذه الجريمة. جريمة أن يكون المقتول قاتل نفسه.

من هنا يبدو لى أن السؤال المضمَر. سؤال من هو سرخان البحيرى؟ أى سؤال معرفة المقتول، هو الذى يحكم منطق الرواية ويبرر السرد لإقامة بنية عالمها. فرواية «ميرامار» ليست، كما سنرى، رواية بوليسية، أى رواية تقوم على ترابط مجموعة من الأدلة تكشف القاتل، وبالتالي، فإن معرفة القاتل ليست هى المعرفة التى تشكل حافز السرد ووجهته الداخلية العميقة، بل هى معرفة المقتول بما يعنيه فى الرواية، من ممارسة وسلوك وتعامل مع الثورة الناصرية. وربما أمكننا استنباط البحث والقول بأن معرفة القاتل هى، فى البعد الحقيقى لها معرفة المقتول. كان معرفة المقتول كتاريخ حياة، هى ما يضىء دلالات

إننا في صلب القاعدة الاقتصادية التي تركز إليها ثورة ١٩٥٢ المصرية. ثورة الفلاحين والعمال. الريف والمدينة. الأرض والمصنع. القطن واليد العاملة. عمادان أساسيان في الاقتصاد المصري وفي بنية المجتمع والوطن تقوم عليهما الثورة، وسرحان البحيرى يمسك بالإدارة المالية. يعيش، كما يقول، بين العمال. وهو، كمستول عن الحسابات، يبدو لنا مسئولاً عن معاش هؤلاء العمال. حلقة بسيطة، ولكن مهمة، هذه التي يمسك بها سرحان البحيرى إذن. إنه أشبه ببرغى فى نظام.. المال.. به ترتبط، وبشكل غير مباشر، القوى المنتجة. الاقتصاد. وثورة الاقتصاد. وظيفة سرحان البحيرى فى الشركة تقف به بين قدرتين للعمال: قدرتهم على العيش، وقدرتهم من ثم على مواصلة العمل والإنتاج. وعلى هاتين القدرتين للعمال تتوقف إمكانية استمرار المصنع، ومن ثم إمكانية استمرار القطاع العام كقوة اقتصادية فى النظام الاشتراكى. وفى ذلك تجد الثورة الاشتراكية، كثورة سياسية، معادلهما المادى، أى بناءها لمنظومة العلاقات الاقتصادية والاجتماعية.

الجواب المضمّر فى الشخصية المزدوجة:

لكن سرحان البحيرى الذى يشغل هذه المسئولية الإدارية، يتكشف فى الرواية عن شخصية مزدوجة: ظاهر وباطن. ظاهر ينتصر للثورة، وباطن يطعن الثورة. فى الظاهر وأمام الآخرين، أى أمام

يضعون، دون إفصاح، علامة فاصلة بين زمنين: زمن ما قبل الثورة، وهو زمن مضى وبقي محمولاً فى ذاكرة الشيوخ الثلاثة: عامر وجدى ومريانا وطلبة مرزوق. وزمن الثورة، وهو زمن حاضر يتداول على روايته الشبان الثلاثة: جسنى علام ومنصور باهى وسرحان البحيرى. ويبقى عامر وجدى مجرد شاهد على تاريخ، يروى، كما يقول، ولا ينتقد. هكذا يقدم عامر وجدى الفصل الأول والأخير، كأنه بذلك يفتتح الرواية لرواة آخرين يصنعون زمنهم، ثم يختم الرواية لتشاركه الشهادة عليهم، ولتستمر، من بعد الرواية.

سنة أشخاص فى الرواية يشكلون مجتمع البنسيون العائلى وينتمون إلى جيلين، إلى زمنين سياسيين: زمن الملكية وفيه الوفد وسعد زغلول، وزمن الثورة الاشتراكية الناصرية. ومع الستة تبدو الفتاة زهرة واسطة العقد. صبية صغيرة زهرة. هربت من القرية متمردة على جون جدها وشقاء حياتها، وجاءت المدينة راغبة فى «الحب والتعلم والنظافة والأمل» (ص ٤٦)، فقصدت البنسيون الذى كان يقصده والدها ليبيع لصاحبه ما يبيعه فلاح من جن. وبيض ودجاج، لكن هى جاءت لتعمل ولم يكن أمامها سوى أن تكون خادمة، خادمة للجميع.

سرحان البحيرى ينتمى إذن إلى زمن الثورة، ويشغل، فى إدارتها، منصباً حساساً. وكيل حسابات لشركة صناعية يغذيها بالمواد الأولية. قطاع مهم فى مصر هو قطاع زراعة القطن.

التخطيط لمصنع آخر. مصنع على حساب مصنع. مصنع خاص على حساب المصنع العام. كأن المصنع الذى يعمل فيه سرحان البحيرى ليس، ومن حيث هو ملك للجميع، ملكاً له. أو كأن سرحان البحيرى لا يعنى، أنه مالك فى مصنع، الكل، فى النظام، الاشتراكى مالك له.

لكن هل يسرق سرحان البحيرى المصنع الذى يعمل فيه لأنه لا يعنى هذه الملكية المشتركة، أم على العكس، هو يسرق المصنع بسبب وعيه لهذه الملكية.

«كنا وقتذاك أعداء الدولة. أجل.. أما اليوم فنحن الدولة» (ص ١٥٥). يقول سرحان البحيرى لرافت أمين (عضو فى الوحدة الأساسية لشركة المعادن المتحدة)، الذى التقاه بعد خروجه من سماع محاضرة عن السوق السوداء، فى المقر العام للاتحاد الاشتراكى.

وما يقوله البحيرى يحملنا على التساؤل: هل كان البحيرى عدواً لدولة النظام الملكى لأن الدولة كانت وقتذاك تأكل تعب الفلاحين والعمال؟ أم لأن البحيرى لم يكن فى الدولة؟ وهل البحيرى اليوم مع الدولة، أى صديقها وليس عديها، لأن الدولة هى اليوم دولة العمال والفلاحين، أم لأنه هو الدولة؟

الجواب مضمر فى نسيج الرواية، وسرحان يقول فى الرواية: «أما اليوم فنحن الدولة».

«نحن الدولة». والدولة نحن. والدولة تسرق الدولة، نحن نسرق نحن. كأن ما هو نحن هو حالنا.

نزلاء البنسيون، يبدو متحمساً للثورة مدافعاً عنها. «لقد خلق الريف خلقاً جديداً» (ص ٣٥). هذه هى الصورة التى يَجمَلُ بها الثورة فى حضور طلبة مرزوق، ثم يضيف: «كذلك العمال. إنى أميش بينهم فى الشركة فتعالوا وانظروا بأنفسكم» (ص ٣٥).

الريف والمصنع، وكلام عنهما له صيغة الخطاب السياسى ونبرته: الترويج، التلميع، الواجبة، والدموة الموحية بعدم الضوف من البرهان. البرهان العينى. «تعالوا انظروا». إنها السياسة التى «تفرغ فى السمر» كما يقول عامر وجدى.

لكن، وحين تعطى الرواية لسرحان البحيرى، دور الراوى فى الفصل ما قبل الأخير، نرى سرحان آخر، نرى الباطن، الفعل الذى يقدم عليه وكيل حسابات شركة الإسكندرية للغزل. الفعل الذى يناقض الكلام كلامه، أو الفعل الذى يكشف الكلام ويستقطه.

سرحان البحيرى يتعاون مع على بكير (وهو ليس من نزلاء البنسيون) لسرقة المصنع الذى يملك سرحان البحيرى بغير حساباته، ويتحمل مسئولية إدارته المالية «إنه بلا صاحب، تصور ما يعنيه لورى من الغزل فى السوق السوداء، عملية مأمونة ويمكن أن تتكرر أربع مرات فى الشهر» (ص ١٥٣).

هذا ما يقوله على بكير لسرحان البحيرى مشجعاً. والبحيرى الذى يفكر بنصيحة شريكه يسأل:

«متى نشرع فى العمل؟» (ص ١٥٣). وعلى أنقاض المصنع المسروق يبدأ

البحيرى على سرقة المصنع، ويخون وعده لزهرة.

التناقض المأزقى والاستبدال الطبقي:

يبدو سرحان البحيرى، فى هذه المعرفة التى تقدمها لنا الرواية، نموذجاً لطبقة اجتماعية، هى، فى زمن الثورة الاشتراكية، فى السلطة، ومن موقع وجودها فى هذه السلطة، تعيش تناقضها المأزقى بين أن تكون ثورية فتخلص فى عملها لنظام الثورة، وبين أن تخون عملها وتخلص لطموحها فتكون بديلاً طبقياً للبرجوازية السابقة، أو للطبقة الغنية، طبقة الباشوات والإقطاع التى كانت لها السلطة.

«أدركت بالغريزة أننى ممثل الثورة» (ص ١٦٦)، يقول سرحان البحيرى، (كأنه هو البديل الثورى لسلطة سابقة، بديل يدرك ذلك بالغريزة، أى بحكم انتماؤه الطبقي، أو هويته الاجتماعية المكونة لبنيتته المشاعرية، ولمداركه الحسية).

لكن الذى يدرك بالغريزة أنه ممثل لثورة اشتراكية مرتكزة إلى ملكية القطاع العام، يعبر عن زعره الغريب «من فكرة مصابدة الثروات» (ص ١٥٩). تتسلط الأحاسيس فى نفس سرحان البحيرى تجاه طلبه مرزوق الذى صادرت الثورة أملاكه، «غير أن إحساساً منها»، كما يقول، «استقر فى وضوح وهو زعرى الغريب من فكرة مصابدة الثروات، كأننا أؤمن بأن من يقتل مرة قد يعتاد القتل!» (ص ١٥٩).

والسرقة لا تعود سرقة. إذن، تسال الرواية فى نصيحتها، ويبقى السؤال أيضاً مضمراً:

ثورة أم مصلحة ؟
اشتراكية أم سرقة ؟

تزدوج شخصية البحيرى وتبقى واحدة، رآو يروى الحكاية، وفى الرواية يتولد الظاهر والباطن، يتولد الفارق بين الكلام السياسى المعلن والفعل اللاشورى المضمّر. بين الاشتراكية والإخلاص للاشتراكية، بين النظام والأخلاق، بين النظام الاقتصادى السياسى وممارسة هذا النظام، بين قول النظرى وتحويل النظرى إلى فعل وممارسة. وتبقى الممارسة صفة الإخلاص، ويبقى الإخلاص مسألة أخلاق.

وفى أخلاق البحيرى، تبدو العداوة والصداقة للنظام أو للدولة، وجهين لعملة واحدة، أو سلوكين لمعيار واحد هو المنفعة.

والمنفعة كما تبدو عند البحيرى، هى طموحه الطبقي البرجوازي الذى يرى أنه «لا معنى للحياة بدون «فيللا وسيارة وامرأة» (ص ١٥١).

«هاى لايف». هى العبارة التى يبدأ بها البحيرى كلامه حين يأتى إلى موقع الراوى فى رواية «ميرامار». وحين يتبرك زهرة التى يحب، إلى المدرسة عليه، يقول: «قدرت المرتب والدروس الخصوصية (...) وفى أسرتها عثرت على إغراء جديد وهو ملكية والديها لعمارة متوسطة بكرموز» (ص ١٨٤).

من أجل «هاى لايف» يعزم سرحان



سرحان البحيرى. يقضى على شبابه. على زمنه الذى لم يمتد كثيراً فى التاريخ. تاريخ الثورة وحياتها. وتجد فكرة الاستبدال الطبقي معناها فى نمط البنية الروائية ذاته: فآليات انتظام السرد، فى بنية «ميرامار»، هى آليات معبرة عن حركة الاستبدال الطبقي. المنطق واحد، منطق الفكرة ومنطق صياغتها الفنية. أو تشكل الدوال فى بنية. والمنطق واحد كحركة، أو كإيقاع يولد الدلالة، وينتج المعرفة بالعالم الذى يبنيه.

كيف ؟

إن مقولة «نحن الدولة» التى خولت لسرحان البحيرى السرقة عنت، فى الرواية، أن لا شئ فى نظام العلاقات الاجتماعية قد تغير، بل إن هذا النظام السابق الذى كان الإقطاعيون والباشوات يحتلون موقع السيطرة فيه، والذى قامت الثورة لتغييره، راح على العكس، وفى أيام الثورة، يتكرر، وذلك يصعد البرجوازية الصغيرة بطموحاتها المادية واحتلالها موقع السيطرة البديل.

يتكرر نظام العلاقات الاجتماعية.. وتجد الثورة الاشتراكية ذاتها محكومة بإيقاع التكرار.

يتجلى هذا الإيقاع التكرارى فى البنية السردية على مستوى التركيب الهيكلى الشكلى ذاته: إنه شكل البنية ونمطها:

حكاية البنسيون تتكرر فى أربعة فصول. ما يجرى من أحداث وپروى، تعاد روايته، ويتكرر الزمن. كأننا أمام زمن لا ينمو، ولا ينسج تاريخه، بل

سرحان البحيرى الذى يطمح للثراء يخشى أن يناله ما نال طلبه مرزوق. وممثل الثورة، هو الدولة، هو البديل لمن كانت له الدولة، كانوا يملكون وهو سيكون مالكا. لكن ممثل الثورة هذا يمتلكه ذعر «من فكرة مصادرة الثروات». وهذا الذعر غريب لأنه وجه المفارقة ورمز التناقض: إذ كيف يمكن أن يكون ممثل الثورة وفى الوقت نفسه مذمورا، أى خائفا، أى رافضا، لفكرة مصادرة الثروات. أو كيف يمكن أن يكون الاشتراكى راغبا فى امتلاك الثروات!

تبدو الاشتراكية فى الثورة الناصرية، ومن خلال شخص سرحان البحيرى فى الرواية، ممارسة تقوم على استبدال طبقي: طبقة تسعى لى ترث طبقة سابقة. البرجوازية الصغيرة التى وصلت إلى السلطة تعيش حلم وراثة الطبقة التى كانت فى السلطة. فأسرة سرحان البحيرى ليست من الأسر المعروفة «لم يسمع بها أحد»، وبلا نسب، أو بلا أصول عريقة، «إن كل مولود فى البحيرة هو بحيرى» (ص ٣٨)، وسرحان البحيرى هذا يحلم ويسعى ليحل محل الباشوات والإقطاع والأعيان، أى يرشح نفسه بديلا لطلبه مرزوق.

فكرة الاستبدال الطبقي التى تحكم علاقة سرحان البحيرى بالثورة، تشكل منطق الممارسة «الثورية» فى سلوك سرحان البحيرى، تنتج الرواية، ومن موقع نقدي، معرفة بهذه الممارسة، وينتهى سلوك البحيرى به إلى القتل، وأعظمه اليأس والانتحار. ينتحر

الناصرية، ويصوغ المعادلة بين الفاعل وفعاله، أو بين السبب والنتيجة. كأن سؤال الرواية ليس إلا جواباً على سؤال آخر مسبق ومطروح على فشل الثورة. والرواية نسيج لمعرفة تقول بأن أصحاب الثورة يقضون على ثورتهم، وأن المقتول هو قاتل نفسه، والفاعل ذاتي، داخلي: فلقد نسيت الثورة تاريخاً لا ينسى، أو «مواقف لا يجوز أن تنسى»؛ كما يقول عامر وجدي، «حزب الأمة وما له وما عليه، والحزب الوطني وما عليه، والوفد وحله للمتناقضات القديمة وقاعدته من الطلاب والعمال والفلاحين» (ص ٣٦/ ٣٧). ولقد أخلت الثورة، حسب عامر وجدي أيضاً، بالتوازن، فتركته ينشد «التوافق والتوازن في بناء ترعاه عين الصب والسلام» (ص ٢٧)، ربما، في نظام بديل. هكذا، وإلى سرقة سرحان البحيري، تبرز الإشارة إلى السلطة السياسية نفسها. لكن من يكرر الحكاية، حكاية الأخطاء والفشل، هل هو سرحان البحيري وحده القاتل؟ إذا استثنينا عامر وجدي الذي يلتزم بدور الراوي الشاهد لتبدأ الرواية وتنتهي به، فإننا نلاحظ إضافة إلى البحيري، وجود شخصين آخرين يرويان الحكاية نفسها هما: حسنى علام ومنصور باهى. وبروايتيهما للحكاية يتسع مجال المعرفة بالمقتول الرمزي ويبدو الفاعل أكثر من واحد. إذن. من هو حسنى علام ؟ «من أعيان طنطا» (ص ٢٣).

يستعيد حركته بشروط العلاقات الاجتماعية ذاتها. وبذلك يبدو الروائي حاملاً لإيقاع حركة المرجعي الذي يحكى عنه. أو يبدو المرجعي متحكماً بإيقاع حركة الروائي ذاته. يؤدي التكرار في الرواية وظيفة دلالية مزدوجة: - يتوسع في بناء المجال المعرفي الذي تسمى الرواية لإنتاجه. يكشف طبيعة علاقة الشخصيات بزهرة.

حركة التكرار والتوسع في بناء المجال المعرفي : تبني الرواية مجالها المعرفي بحركة تكرارية، تبدو حركة التكرار هي نفسها حركة نمو المعرفة في نمو السرد الروائي. وحين تصل المعرفة إلى اكتمال قولها يصل السرد إلى نهايته. ينتهي تكرار الحكاية وينكشف القاتل، أو تنتهي الحكاية وقد عقد السرد المعادلة بين المقتول والقاتل: فسرحان البحيري الذي أعلن أنه ممثل الثورة يقتل نفسه. يقطع شريان يده اليسرى. ينتحر بترك دمه ينزف. والمعرفة التي تصل إلى اكتمالها تقول :

* الممارسة الخاطئة تعني الانتحار.
* «نحن الدولة» نقضى على نحن. تنتحر.
* الثورة/ الممارسة تقتل الثورة/ النظام.. والنزف هو الفشل والسقوط. التكرار الذي هو أليسة حركة الاستبدال الطبقي، يشير إلى مأزق نظام العلاقات الاجتماعية في الثورة

بهبوية العلاقة بين القاتل والمقتول. لا يتحصر حسنى علام ولكن شبهة الجريمة فى مقتل سرحان البخيرى تحوم حول. مشارك حسنى علام فى فعل الجريمة، لا الجريمة الحدث، بل الجريمة الرمز. والحكاية التى يكررها حسنى علام حين يأتى إلى موقع الراوى، والتى تقدم معرفة بعلاقته بالثورة، هى عنصر من عناصر المعادلة التى تصل إليها الرواية: المقتول هو القاتل. الثورة تنحر الثورة. هكذا لا تصل الرواية إلى هذه المعادلة إلا بعد حكاية حسنى علام. ومنصور باهى. كأن المعرفة بهما هى معرفة بهذه المعادلة، أو كأن الرواية التى يكرر رواتها الثلاثة الحكاية ينسجون المعادلة. المعادلة الروائية، أو الرواية المعادلة. والمعادلة قائمة على مستوى البنية الهيكلية للرواية، إنها نسيج الخط البنىوى نفسه. كان هذا النمط يود أن يقول بأن الزمن العربى/ كتاريخ لبنية اجتماعية، يعانى المآزق ذاته: مآزق التكرار، أو مآزق الحكاية التى لها إيقاع الفشل.

الدلالة القائمة على مستوى البنية الهيكلية للرواية، تجد تجسدها فى تفاصيل الخط البنىوى ذاته. ففكرة الاستبدال الطبقي التى يمارسها سرحان البخيرى وحسنى علام، تجد معادلهما التقنى فى مسألة الرواة الذين يتناوبون على حكاية البنسيون. عامر وجدى راوى الرواية الشاهد يفسح المجال، كما سبق وأشرنا، لثلاثة فقط من شخصيات الرواية كي يرووا حكاية البنسيون. وهؤلاء الرواة هم

«غير مثقف وذو مائة فدان على كف عفریت» (ص ٦١).

من الريف المصرى حسنى علام، مالك أرض، طالته الثورة مع من طالت أرضهم. لكنه يقول أمام نزلاء البنسيون: «إنى مقتنع تماماً بالثورة لذلك أعتبر ثائراً على طبقتى التى جاءت الثورة لتصفيتها» (ص ٢٥).

يقول حسنى علام ما يقول وتكرر الحكاية. حكاية سرحان البخيرى فى علاقته بالثورة تتكرر مع حسنى علام فى علاقته، هو مالك الأرض، بالثورة. العلاقة المتناقضة بالثورة تتكرر. الظاهر والباطن. مع الثورة وضد الثورة وإن على حد مختلف. وتبقى عملية الاستبدال الطبقي هى نفسها.

«غرب مجد الريف وجاء عصر الشهادات يحملها أبناء السفلة، لتكن ثورة، ولتدكمكم دكا، إنى أتبرأ منكم، سائنشء عملاً، أتبرأ منكم يا فئات العصور البالية» (ص ٥٧).

عقدة الغنى عند سرحان البخيرى. وعقدة المثقف عند حسنى علام. طموحان، بل حقدان طبقيان: حقد الفقير وحقد الجاهل، يدفعان ممثلين للثورة لهدم طبقة والحدول مكانها. ومقابل «هاى لايف»، لازمة سرحان البخيرى.

نقرأ: «فريكيكو. لا تلمنى» لازمة حسنى علام.

التوازى الدلالى، أو توازى معنى العلاقة بالثورة، ينهض بين ما يرويه البخيرى وما يرويه علام. التوازى لا التماثل. والتكرار هو إيقاع الفشل. بل هو تعدد الفاعل، واتساع مجال المعرفة

معرفياً. إنه تنويع باتجاه تعدد الفاعلين، أو إنه تأكيد الفكرة الواحدة، الفشل، بتوسيع قضاء الحكاية وعالم المكان الضيق، البنسيون، بغية إيصال الرمز إلى مدلولاته الواقعية.

يأتى منصور باهى إلى موقع الراوى وتتسع دائرة المعرفة بالفاعل: الشبهة التى تحوم حول حسنى علام فى مقتل سرحان البحيرى، تحوم أيضاً حول منصور باهى، ولكن فى دلالة مختلفة، بل ونقيضة. منصور باهى يريد أن يقتل سرحان البحيرى، وحين يجرى الكلام على الجريمة يعترف قائلاً: «أنا قاتل سرحان البحيرى..» (ص ٢٠٩).

يكشف منصور باهى خيانة سرحان البحيرى ويسعى جاداً لقتله. لكن حين قال: «أنا قاتل سرحان البحيرى» كان يتوهم.

هل تختلف إذن علاقة منصور باهى بالثورة: إذ ذاك، ما معنى أن تتكرر الحكاية؟

ربما كان علينا أن نعرف، قبل السؤال، من هو منصور باهى، أو هذا الصوت المذيع فى محطة بالإسكندرية. فتكرار الحكاية ربما وجد معناه فى هذه المعرفة.

«إنه من جيل الثورة الخالص» (ص ٣٨). هكذا يعرفه عامر وجدى، أما هو فيقول إنه اشتراكى قبل الثورة (ص ١٠٥).

شيوعى منصور باهى كما تشير الرواية فى أكثر من كلام لها. لكنه، كشيعى، يعانى مأزقاً مزدوجاً، أو مركباً. وتتجلى المعاناة المأزقية فى

كما نعلم: حسنى علام ومنصور باهى وسرحان البحيرى. أما طلبة مرزوق فبالرغم من أنه أحد نزلاء البنسيون وجليس عامر وجدى ومشارك فى غالبية الأحاديث التى تجمع بين هؤلاء النزلاء بما فيها حكاية البنسيون (حب زهرة والخلاف عليها وانتحار سرحان البحيرى..)، فإنه لا يأتى إلى موقع الراوى شأن الثلاثة الآخرين. فطلبة مرزوق هو من زمن ما قبل الثورة، من مهد النظام الملكى. خارج الثورة يقف، ضدها صراحة، وضدها هوية انتماء. مريانا أيضاً لا تأتى إلى موقع الراوى. أما زهرة فشأنها، كما سنرى، مختلف.

«هم»، إذن، فاعلون، وليس «هو». أو «هم» المشاركون والمسئولون عن جريمة ترمز إلى فشل الثورة، أو إلى نهايتها نزيهاً يعنى نهايتها.

تتركب الرواية على تقديم معرفة بهؤلاء الرواة الثلاثة بشكل أساسى. معرفة بانتماءاتهم الاجتماعية وسلوكهم وعلاقتهم بالثورة، كنظام فى السلطة أو كدولة حاكمية، كل من موقع له فى منظومة العلاقات الاجتماعية. هم يروون عن أنفسهم وعلاقاتهم وطموحاتهم، أو أطماعهم، ويشهدون، بذلك، على نهاية يقودون الثورة نحوها. كان الثورة بفشلها، على هذا النحو، تدين ذاتها.

على أن ما يرويه الثلاثة له طابع التكرار. حكاية البنسيون تتكرر. والتكرار لا يعود، بما يكرره، إلى ما قبل حركته ويدعمه يتمثل أو يتمهى مع ذاته، بل يتسنع به دلاليات، ومن ثم

أو كيف تكون الثورة الاشتراكية ضد
الاشتراكيين؟

«إننا نكذب».

والكذب على مستوى الأخلاق يعادل
العفن على مستوى الجسد. حين نكذب
يتعفن الجسد، وحين لا يستقيم الفكرى
يتعفن المادى.

«العفن يجرى مع الهواء، ولعله
يصدر أصلا من ذاتى أنا» (ص ٩٨).

«أنا» المتكلم هى هنا أنا الشيوعى فى
علاقته بسلوك الثورة، وبموقف سلطة
النظام منه. وصمت هذه الـ «أنا»،
وقبولها بهذا الموقف، يعنى: «إننا
نكذب لنقنع الآخرين بأننا صادقون».
تصمت الـ «أنا» لأنها مندمجة فى
الحزب، وتصير، الـ «أنا» هذه، نحن
الذين نقبل ما هو ضدنا، أى ما هو ضد
الاشتراكية، لنقنع الآخرين بصدقنا،
أى بأننا اشتراكيون.

لكن، أليس مازقنا أن تصير
الاشتراكية ضد الاشتراكية؟ أليس فى
ذلك معنى العبث والاستحالة، وعلامة
من علامات الانتحار الذى يجعل من
الفاعل موضوعا لفعله؟

غير أن لهذه العلامة وجها آخر:
فمنصور باهى الذى يعيش مازق
العلاقة الموصوفة بالكذب والخيانة
يكتشف خيانة سرحان البحيرى.
سرحان البحيرى الذى كان منصور
باهى يعتبره «التفسير المادى للثورة»
(ص ١٠٧) يخون. يخون زهرة ويخون
المصنع. والخيانة، فى مدلولها الرمضى
فى الرواية واحدة: إنها خيانة الوطن.
وزهرة ترمز إلى سواد الشعب فيه،
والمصنع قوام مهم فى اقتصاده. وما

السؤالين المطروحين، حكما، على
الشيوعى:

- كيف يمكن للاشتراكي أن يكون مع
ثورة اشتراكية تضع أستاذه (فوزى)
فى السجن؟
- وكيف يمكن أيضا أن يقتل من
تعتبره الثورة رمزا لها (البحيرى)
ويبقى مع الثورة؟

يمثل منصور باهى، بعلاقته مع هذه
الثورة، الإخلاص المعياق، والواقع
الفكرى والتفسي المرتبك. لذا فهو
يعيش وهم إنقاذ الثورة لأن إنقاذها
يبدو قضاء عليها.

يعانى منصور باهى مشاعر التمزق
والتناقض، وينتهى به الأمر إلى أن
يوصف بالمريض. فتجاه أستاذه المعتقل
يعذبه شعور بالذنب: لقد قبل أن
يبتعد ويقصد بنسيون مرامار لينعم
بالهدوء. وتجاه نفسه تعلقه مشاعر
التمويه والقصور: «ألم تعد تهتم
بشئ»، يسأله عامل وحدى، فيجيب:
«مادمت أحيأ فلأبد أن أهتم بشئ». ثم:
«ألا ترى أنني خلقت ذقنى وأناى
أحسنت عقد الكرافة» (ص ١٠١).

لقد تذكر الشيوعى لذاته وتخلى عن
حقيقته:

«إننا نكذب أحيانا لنقنع الآخرين
بأننا صادقون» (ص ١٠١). يقول
منصور باهى لدرية، زوجة فوزى
وعشيقة.

يبدو المازق، فى وجه منه، قائما فى
علاقة الذات مع الذات. أو فى علاقة
فكر الحزب بموقفه: كيف يكون الحزب
اشتراكيا ويقف إلى جانب من
يعتقله؟

يكشف تكرار الحكاية والتوسع في بناء المجال المعرفي عن مأزق الثورة، أو عن مأزق علاقة الفاعل بفعله. أو علاقة الرغبة والإرادة بالحقيقة، أو الفكرة والنظام بالواقع والممارسة. وكان كل ذلك يفصح عن علاقة إنزمنى بالتاريخي. زمن يكرر التاريخ، وتاريخ يكتبه عامر وجدى فقط ليكون شاهداً عليه أو على حقيقته. «الإسكندرية أخيراً».

هكذا يبدأ عامر وجدى رواية الحكاية عن ميرامار، المكان القريب من الشاطئ والمفلق على حكايته. يبدأ كشاهد، لكن بالعودة إلى المكان نفسه. يعود إلى المكان من زمنه الآخر، وهو زمن تتنكر فيه الدنيا في «صورة غريبة للعين» (ص ٧). يعود عامر وجدى إلى الماضي، إلى ماريّا، عزيزته القديمة، راجياً أن تكون بعقلها التاريخي (ص ٧). يعود ليبدأ حياة هابطة، صافية، وقد توقعته الخلافات الحزبية في «حياد بارد لا معنى له، الإخوان الذين لم أحبهم، الشيوعيون الذين لم أفهمهم، الثورة. ومغزاها وامتصاصها للتيارات السابقة» (ص ١٦). حياداً وإشارة إلى السلطة القائمة. يعود عامر وجدى إلى بنسيون ميرامار الذي عابت الحركة تنتعش فيه. والزمن يتكرر: تقتل الثورة الأولى زوج مزيانا الأول، وتجبردها الثورة الثانية من مالها وأهلها (ص ١٤). والبنسيون يمتلئ بالنزلاء. يخلو. ثم يمتلئ. «كان بنسيون السادة» (ص ١٠). ينعمون فيه بالراحة والرفاهية والهدوء. يتاجرون ويربحون. يأتون

يهدم اقتصاد وطن يخون شعبه لأنه طعنة لهذا الشعب في حياته ومصيره. واحدة هي الخيانة، لأنها تعنى التخلي عن عنصرين يربط بينهما ما يربط بين الإنسان ومقومات حياته وعيشه، أو ما يربط الإنسان بالمدادى.

يتنافس سرحان البحيرى وحسنى علام بهدف الحصول على زهرة، أو على جسدها الفتى، دون نية الزواج منها. إنها موضوع لذة ومتعة فردية. أما منصور باهى فإنه يتمنى الموت لكليهما (ص ١٢٠)، لكنه يشعر بأن حسنى علام أقوى منه، ويرى أن البحيرى عدو لدود بالوراثة (ص ١٤٠). ويبقى عزم الموت لكليهما أمناً.

يكشف منصور باهى تأمر سرحان البحيرى على المصنع فينوى قتله معلناً: «لا حياة لى إلا بقتلك»، فيجيب البحيرى: «ولكنك ستقتل أيضاً، أنسيت» (ص ١٤٢). ويبرز المأزق خاداً. فعلى علاقة الحزب بالثورة، تنعقد علاقة الثورة بالثورة. والثورة المتمثلة في الموقف الكائن تقتل الثورة المتمثلة في الخيانة. الثورة تقتل الثورة من داخل وبشكل مضاعف، ومنصور باهى يبدو، لو قتل سرحان البحيرى، كأنه يقتل نفسه.

«وقد غرقنا معاً في الظلام» (ص ١٤٤).

يقول منصور باهى لسرحان البحيرى، ثم يصرخ غاضباً في وجه الخائن، وقد دفعه بإصرار قابضاً على منكبيه:

«إنك تقضى على إلى الأبد» (ص ١٤٥).

البنسيون، وطلبة مرزوق بهوية انتمائه لنظام العهد السابق، وعامر وجدى نفسه.

تكشف مجموعة العلاقات هذه عن هوية ما يربط كل من الشخصيات بزهرة، كما عن علاقة زهرة وموقفها من هذه الشخصيات، داخل المكان الواحد نفسه، البنسيون، وتبدو زهرة رمزا لشعب مصر في زمن الثورة، رمزا لبدايات التحول والنمو، وللتطلع نحو الأفضل. إنها الرغبة لبناء زمنها القادم في إطار المدينة وما تعنيه من شروط عيش ومستوى حياة. لكن زهرة تبدو، في مجموعة العلاقات هذه، ضحية الجميع، مأساتها تنهض على حد علاقتها، بشكل خاص، بسرطان البحرى، فهو، وكما نقرأ في الرواية، وعلى لسان منصور باهى «التفسير المادى للثورة» (ص ٧٠).

زهرة ضحية الجميع، ما عدا عامر وجدى، لأن الجميع يستغل زهرة، أو يفيد منها دون أن يفيدها.

فمريانا التى تشفق عليها وتقبلها للعمل عندها، بدافع من معرفة سابقة بوالدها الفلاح الذى كان يحمل البيض والجبن والدجاج إلى الفندق، لا تدفع لها سوى مبلغ زهيد مقابل خدمتها للمكان، ولكل النزلاء فيه. وزهرة تبدو مكرهة على القبول، فالبنسيون هو المكان الوحيد الذى أمكنها أن تلجأ إليه هربا من القرية، ومن الأهل الجائرين، أو هو المكان المدينة الذى ترغب الآن فى أن تعيش فيه.

وطلبة مرزوق ينظر إليها متفرسا، ويعد نفسه بمتعة معها (ص ٢٨). لكن

من الخارج ليلتقوا على شاطئ المتوسط، فى الإسكندرية، وفى ميرامار، عند ماريانا وتحت تمثال العذراء. وها هو المسكن الجميل يستقبل اليوم، وبعد خلائه، ممثلى الثورة المصرية ومعهم من يمثل العهد السابق وجيلا مضى. جاء الجميع إليه فى غياب الرفاهية، ولكن طلبا للراحة والهدوء، وبحسنا عن سبيل الحصول على المال. يلتقون أيضا، وعلى خلاف انتماءاتهم الاجتماعية والسياسية والفكرية لوطنهم الواحد، على شاطئ المتوسط، فى الإسكندرية، فى ميرامار، عند ماريانا وتحت تمثال العذراء.

يتكرر الزمن، وتبقى ماريانا، وإلى جانبها تمثال العذراء، شاهدا حيا وتاريخيا «على أن التاريخ ليس وهما، من عهد الإمام إلى اليوم» (ص ١٢). أما عامر وجدى فيجد نفسه «وحيدا بين أسر تعمر بالأجيال» (ص ١٦). التاريخ مجرد أجيال، والأجيال تعيش زمن التكرار. زمن العودة إلى سلطة الربيع والاستثمار، وسطوة القمع والجريمة.

التكرار يكشف علاقة الشخصيات بزهرة:

تبدو زهرة نقطة مركزية فى حركة التكرار التى يمارسها الرواة، الشباب الثلاثة، فى رواية «ميرامار». الثلاثة يحسبون زهرة لكن لا للزواج منها. زهرة نقطة فى دائرة، وفضاء الدائرة، الزمن، تنسجه مجموعة من العلاقات التى تنهض بين هذه الصبية من جهة، ونزلاء بنسيون ميرامار من جهة ثانية، بما فيهم مريانا صاحبة



الحياة، دراما العلاقة بين عشاق زهرة، النزلاء المتنوعين، من جهة، وبينهم وبينها من جهة ثانية. إنها دراما العلاقة بين الثورة في تنافر عناصرها وبين الشعب. «الثورة الممثلة بشخص سرحان البهيري» (ص ٦٤) كما تقول الرواية. سرحان البهيري معشوق زهرة، وزهرة الرمز الواقعي لشعب فتى ينهض في زمن الاشتراكية، كما توحى شخصية زهرة على مدى الرواية.

وحده عامر وجدي يخلص لزهرة، الصحافي القديم يبدو أبا عطوفا على زهرة، وصديقا ناصبا لها بلا مصلحة سوى مصلحتها. وحده عامر وجدي يخلص لزهرة في القول والمعاملة. وإخلاص عامر وجدي لزهرة، هو إخلاص من يرى فيمن يخلص له حياته. «لا أحد في الدنيا سواك» (ص ٣٠)، يقول لها في بداية الرواية. وفي نهاية الرواية تقول له، وقد افتر «ثغرها عن ابتسامة حنون»؛ «ولن أنساك ما جيتت أبدا» (ص ٢٢٢). زواج صداقة، وحب أبوي، ينعقد بين الراوي الشاهد، أو المثقف المسن، وبين زهرة، الفتاة الناشئة والحاملة آمال مستقبل أفضل.

التكرار الذي كشف في دلالة أولى له أن المقتول هو قاتل نفسه، يكشف في دلالة ثانية له أن الدراما التي يعيشها بنسيتون ميرامار، في زمنه الحاضر، هي دراما العلاقة بين الثورة برموزها الثلاثة، والشعب برمزه الواحد، زهرة. في هذه الدلالة الثانية لا تتمخض الدراما عن شعب مهزوم، فزهرة تقرر

زهرة تميل عنه قائلة «يظن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشاوات» (ص ٢٨). وحسنى علام الذي «يعتبر جميع النساء حريما متنقلا لمزاجه»، يرى في زهرة «خادمة ممتازة لملء فراغ شقته المستقبلية» (ص ٦٨). إنها فلاحه جميلة، و«سوف تروضها حقارة أصلها على تحمل نزواتي وغزائياتي اللامتناهية» (ص ٦٨). ولكن، حين انقض علىها بالرغبة والسكر، ضربته بقبضتها في صدره ضربة مذهلة أشعلته، كما يقول، بالغضب (ص ٨٦).

ومنصور باهي المذيع مشغول عن زهرة بدرية زوجة أستاذه فوزي. وحين تدور المعارك في البنسيون حول الحب وزهرة يقول حسنى علام، عاتيا منصور باهي، «أخيرا تنازل بالاهتمام بشئون الرعية وسيجد ولاشك حلا لهذه المشكلة الريفية. يا أهلا بالمعارك» (ص ٨٨). منصور باهي مشغول، إذن، عما يجري وعن زهرة، وإذ يعجز عن اتخاذ قرار الزواج من درية، ويشعر بالقلق والخوف، ويغضوه الاضطراب النفسي، يأتي لزهرة ويسألها إن كانت تقبل به زوجا لها. ليس من أجل زهرة يحصل منصور باهي إلى طلب الزواج من زهرة، بل هروبا من خوفه وقلقه، ورغبة في خلاصه من اضطرابه.

أما رمز الثورة والتفسير المادي لها، سرحان البهيري الذي تحبه زهرة دون سواء، فإنه يخونها. يريد البهيري زهرة متعة في سريره لا زوجة في حياته.

هكذا كانت الدراما التي شهدتها البنسيون، بعد أن بدأت تعود إليه

التنكر لوطنية حزب الوفد)، ويشى بكلام على الثورة من حيث هي سلطة. يتضائل عامل السياسة، كمرجع يفسر فشل الثورة، لحساب الأخلاق: الأمانة والنزاهة والإخلاص فى العمل، وهو ما يقابل التهريب والسرقه، وربما

هو ما كان سيردع سرحان البحيرى الذى أغواه المال. ممثل الثورة يميل إلى أن يكون نموذجاً لفئة، أو لشريحة اجتماعية وتعبيراً عن بنية نفسية أخلاقية لهذه الشريحة، أكثر منه ممثلاً لسلطة سياسية.

تترك المعرفة مرتكزاتها المادى - السياسى والطبقى إلى السلوك الشخصى والأخلاق.

رمز الثورة وتفسيرها المادى، حسب الرواية، يستوى، فى الفعل الروائى، على المستوى الاجتماعى - السلوكى. أخلاق تميل فى جريمتها عن سلطان السلطة، كأن العامل الأساسى، أى الثورة من حيث هي سلطة ونظام، يترك مكانه لآثره.. العامل الأساسى (السياسة) يغيب فى أثره (الممارسة والأخلاق)، وتبرز بنية الإنسان الأخلاقية كموضوع للنقد والمساءلة.

تبدع الرواية وهم الفاعل الأول، سرحان البحيرى، القاتل، لكنها تنتهى إلى نفيه فى قطعه.. وبين ما توهم به الرواية، وما تنتهى إليه يلتبس مدلول الفاعل الأول، القاتل الحقيقى للثورة:

- لا يبدو سرحان البحيرى فاعلاً أول، فهو قد سرق بدافع الحاجة، وسرقته بقصد التهريب لم تكن من موقع له قوى ونافذ فى السلطة السياسية،

مغادرة البنسيون. «سأذهب صباح القد» حتى لو عدلت المدام، صاحبة البنسيون، عن رأيها، وقبلت أن تبقى زهرة عندها. «سأكون أحسن مما كنت هنا» (ص ٢٢٢) تقول زهرة بتأكيد وثقة.

من السياسة إلى الأخلاق :

أما فى الدلالة الأولى، حيث يتعدد الفاعل ويتنوع، فإن الجريمة تتكشف فى نهاية الرواية عن كونها «جريمة تهريب الغزل وبذلك تؤكد الانتحار» (ص ٢٢١)، وهو أمر يستوقفنا لنرى أن الجريمة تنتقل بمغزاها من الفاعل إلى فعله. من الفاعل بما يرمز إليه من سلطة سياسية إلى الفعل بما يعنيه من أخلاق. الجريمة التى نسجت فى مدارها الروائى معانى رمزت بها إلى الثورة من حيث هي نظام وسلطة تتكشف فى نهايات الرواية على أنها جريمة لفعل أخلاقى: السرقه والتهريب.

ينتقل مغزى الجريمة من الفاعل إلى الفعل، من السلطة والنظام إلى الممارسة. والممارسة لها هنا طابع الأخلاق. أو هي مدلول يحيل على الضمير أكثر مما يحيل على القانون، على الأمانة أكثر مما على الرقابة.

يتراجع ما يرتبط بالنظام وما يحيل على السلطة: القمع، ومناهضة الحريات الفكرية والسياسية، التنكر لإنجازات الماضى الإيجابية. تنصيب حكم الحزب الواحد وإلغاء الأحزاب الأخرى. وهو ما ألحقت إليه الرواية بشكل سريع (الإشارة إلى سجن فوزى مثلاً. انصياح منصور باهى لأمر أخيه الضابط،

بعد. كأن لا وجود لفاعل أول هو في موقع السلطة العليا، وهو المرجع الذي تعود إليه الأمور. أو كأن لا معنى لهذه السلطة إلا في حواشيها، وفي أثرها الذي هو في المعاش مغاير لها. فالرواية الثلاثة أقرب إلى أن يكونوا نماذج تشير إلى شرائح اجتماعية تصنع هي الثورة بشكل ينسب أخطاءها لها:

- حسنى علام يمثل قطاع الفلاحين الإقطاعيين.

- سرحان البحيرى يمثل السود، أو عامة الشعب من غير العمال والفلاحين.

- منصور باهى يمثل المثقفين اليساريين.

إن انحرافات هؤلاء، أو ممارساتهم الخاطئة، تحيل، بشكل أساسى، على هوياتهم وانتماءاتهم الاجتماعية، كأن لهذه الانحرافات والممارسات تاريخاً قوامه البنية الاجتماعية نفسها، أو ميرامار، هذا البيت المفتوح على البحر. أو هذا الأوتيل الذى يشير إلى الحياة السهلة التى يحاول نزلاءه الجدد استعادتها فى زمن الثورة.

يغيب الفاعل الأول فى «ميرامار»، «السلطان السياسى» الذى وجه إليه طه حسين نقده المباشر بعد أشهر على قيام الثورة، والذى يمارس فى ظله رواة «ميرامار» ما يمارسون من أفعال، أو الذين يفسرون الثورة، تحت إمرته، إلى علاقات اجتماعية متنوعة. يقيىب، أو يتبدد، فى أثر يكاد أن يحيد، أو يلقيه فى غيش المرواحة والالتباس. إن الثورة، بما تعنيه من سلطة وقيادة فى المرجع الواقعى،

مجرد وكيل حسابات. كما أنه لم يكن مقتنعاً تماماً أو مخططاً من تلقاء ذاته لجريته. كان متردداً ولم يوافق إلا بعد أن تأمل صورة الواقع الذى يعيشه فى مرآة على بكير الذى قال له:

«الخطوات المشروعة سراب، صدقنى. ترقيبات وعلاوات ثم ماذا؟ بكم البيضة؟ بكم البدلة؟ وما أنت تتحدث عن فيلا وسيارة وامرأة، حسن، افتنى إذن؟ وقد انتخبت عضواً فى الوحدة فماذا أفدت؟ وانتخبت عضواً فى مجلس الإدارة فماذا جد؟ وتطوعت لحل مشكلات العمال فهل فتحتوا لك أبواب السماء؟ والأسعار ترتفع والمرتببات تنخفض والعمر يجرى، حسن، ما الخطأ؟ كيف وقع؟ أنحن أرانب.. عزيزى.. اعدلنى على القبلة..» (ص ١٥٣).

عضو فاعل سرحان البحيرى، لكنه مجرد مشارك، وسبب الجريمة يبدو أكبر منه وأعمق. وهو إذ يقدم على فعلته، السرقة، يبدو خائفاً، ربما من ضميمته، لكن أيضاً من انكشاف أمره. وبالتالي من عقوبة تأتية من فوق، ممن هم أعلى منه رتبة، وأكثر منه سلطة ونفوذاً. هكذا وحين يفتضح أمره أمام السائق يشعر بالمازق. وينتمر.

لئن كان سرحان البحيرى يتراجع عن مكانة الفاعل الأول، فإن تعدد الرواة الذى يوهم بتعدد الفاعلين لا يبدو معادلاً لفاعل أول. ذلك أن تعدد الرواة هو نوع من مشاركة يتبدد بها الفاعل الأول ولا يتمحصر. يتبدد فى النسيج الاجتماعى، يغيب السلطة. فى هذا النسيج تبقى حاضرة، ولكن على

الرواية الذين يمارسون، على مستوى التخييل، وظيفة توليد وهم الفاعل الأول البديل. يشير الفاعل الأول البديل إلى معنى يخص علاقة التخييل بالمرجعي، أي علاقة الأدبي الروائي بالاجتماعي السياسي. وهي، أي هذه العلاقة، مندرجة في زمنها التاريخي الذي هو زمن الثورة الناصرية، أي زمن وجود القائد الثوري، جمال عبد الناصر، على رأس سلطة سياسية ثورية.

إذن، كيف نفهم هذا الالتباس أو تفسيره في ضوء هذه العلاقة بين التخييل والمرجعي؟ وماهو أثر هذه المعرفة النقدية المنتجة، في إطار هذه العلاقة نفسها بين التخييل والمرجعي، في تحديد نمط رواي عربي؟

الالتباس أثر فني لواقع مرجعي :

يبدو أن الرواية العربية المعاصرة تعاني مآزق التعامل النقدي، مع واقع مرجعي منسوب إلى سلطة ثورية. لذا تحاول خلا بإيجاد بدائل فنية، أو توظيفات تقنية، تطبعها أحيانا بطابع الالتباس، الأمر الذي يخصص السرد الروائي العربي فيتشكل أثرا فنيا معبرا عن (واقعه) وزمنه.

والمآزق هذا ليس مطروحا فقط أمام الخطاب الروائي، بل أيضا أمام الخطاب الشعري، وربما أمام الكتابة الثقافية بعمامة. وهو، أي هذا المآزق، قائم (أساسا، في السياسي نفسه)، في

تغيب في صياغة هذا المرجع عالمنا روائيًا، ويصير الفاعل، في الرواية، ليس هي (السلطة والقيادة)، بل هم. ويظهر فشل الثورة فشلا لا يحيل على هي بل على هم، هم الرواية الثلاثة.

التقنية والتوظيف :

بهؤلاء الرواية الثلاثة تقدم الرواية معرفة نقدية، ثلاث شخصيات تعطيهم الرواية، أو يعطيهم الراوي الشاهد، عامر وجدي ومن خلفه الكاتب، مكانة الراوي. هم يرون، وكأنهم بذلك يأتون إلى موقع الفاعل الأول. الرواية تضع الرواية موضع الفاعل. كأنهم بذلك بديل تقني يسعى لتوليد بديل عن الفاعل الأول في المرجعي الواقعي. وفي هذا الاستبدال يلتبس الاجتماعي بالسياسي. الفاعل بفعله. أو المنتحر بجرمة قتله.

إن تقنية تعدد الرواية في «ميرامار» هي تقنية موظفة لاستبدال يوهم بالفاعل الأول دون الإفصاح عنه. يراه في أثره دون وضوح الإحالة عليه، وهو بذلك يلتبس.

وعليه فما هو تقني في الرواية موصوف بتكرار الحكاية وتعدد الرواية ويؤدي، بحكم هذا التكرار، وظيفة دلالية مزدوجة (توسيع مجال المعرفة بالرواية الثلاثة وكشف علاقة الشخصيات بزهرة)، يبدو، في الرواية، مؤديا أيضا لوظيفة دلالية أخرى، هي توليد مدلول اجتماعي بديل لمدلول سياسي، أو مدلول اجتماعي يتبدد فيه المدلول السياسي. تبتكر رواية «ميرامار» تقنية تعدد

فكان منها إلغاء التعددية الحزبية، وإقامة حكم الحزب الواحد، ومحاولة توظيف النتاج الإبداعي ومنابره ومؤسساته لخدمة النظام، وتفشي الفساد في القطاع العام، ونقل ثمرة إنتاجه إلى القطاع الخاص، مما أدى إلى تقويض العديد من مرتكزات التقدم الاجتماعي، وإلى تدنى مستوى الإبداع في المؤسسات التابعة للدولة. هكذا برز السؤال حول إمكانية، ومعنى، تسمية مثل هذه السلطة، وفي الجانب المتعلق منها بالبنية الاجتماعية، بحركة تحرر.

إن التناقض المرفوض بين البعدين الخارجي والداخلي في ممارسة مثل هذه الأنظمة، المعارضة أو الثورية، ولد مأزقا في التعامل معها. إذ كيف يمكن رد الأخطاء إلى فاعل أول له في وجه منه سمة ثورية تحريرية، وفي وجه آخر، لاسمة الدكتاتور العادل الذي يبقى قبوله ممكنا، بل سمة النظام المخابراتي المهيمن. أو كيف يمكن أن يكون الثوري قمعيا، والمعارض سلطويا، والوطني لايمقراطيا؟.. وهل يمكن أن تكون حركة التحرر الوطني وطنية في ممارسة قمعية، وكيف يكون التحرير تحريرا للوطن دون أن يكون تحريرا للمجتمع نفسه!

الحل التقني والسؤال الغائب:
في إطار هذه العلاقة من التناقض المأزقي المتمثلة في الفاعل الأول: السلطة الثورية ببُعديها الخارجي والداخلي، يبدو اقتضار التناول على البعد الداخلي واستبدال الفاعلين

الواقع المرجعي نفسه، وفي بعض السلطات الثورية العربية.

فنحن ومنذ أواسط هذا القرن تقريبا نعيش، في عدد من مجتمعاتنا العربية، أزمة أنظمة تأتي إلى السلطة بصفتها المعارضة أو الثورية. والراجح أن المعارضة، أو الثورية تجد تفسيرها، بالنسبة لهذه الأنظمة، في العلاقة مع الخارج أكثر مما تجد في العلاقة مع الداخل. والخارج هو الاستعمار أو الغرب أو «الآخر». وهو أمر يسم حركة التحرر الوطني بواحدة البعد، ويعطى أولوية، شبه مطلقة، لهذه العلاقة مع الخارج التي يستمد منها النظام شرعية الاعتراف به والتأييد له، وربما شرعية (القمع) وإلغاء النقد فيما يتعلق بشؤون المجتمع المعيشية، وبحرياته وحقوقه في حياة إنسانية عادلة. كان التحرر على مستوى الوطن ليس أيضا، وفي الوقت نفسه، تحررا على مستوى البنية الاجتماعية نفسها، أو كان تحرير الوطن من تبعية الخارج هو تحويل المجتمع إلى تبعية للسلطة المحلية.

فالثورة الناصرية مثلا قامت بإنجازات مهمة فيما يتعلق بالعلاقة مع الاستعمار: التأميم، وتحرير المرافئ العامة من سلطة الأنظمة الرأسمالية الاستعمارية وإعادة حق استثمارها ومردودها إلى السلطة المحلية، وهو ما أكد النطابع الثوري والتحرري الوطني للسلطة الناصرية. أما فيما يتعلق بحركة التحرر الاجتماعي فقد وقعت هذه السلطة ذاتها في ممارسات خاطئة، تمثلت في الحد من الحريات العامة،

تعددده، ويلتبس بغيابه في فعله. ويبقى الالتباس بديلاً تعبيريًا عن غياب السياسة القائمة في الاجتماعي المقصوع، والمقصوع، أو عن غياب العلاقة بين الداخلي والخارجي.

الالتباس.. الظاهرة والتفسير :

يبدو الالتباس سمة لا تقتصر على رواية «ميرامار»، بل تعداها إلى أكثر من رواية عربية معاصرة تناولت، في سردها، وضعية اجتماعية مرتبطة بفترة من فترات التغيير المعضلى في تاريخ بلداننا العربية المعاصرة، وعليه يبدو السؤال عن تفسير لهذا الواقع الروائي، في سميته هذه، سؤالاً مشروعاً. ولئن كنت لا أدعى امتلاك تفسير جاهز أو أكيد، فإنني أحاول تقديم أكثر من احتمال:

* إن الالتباس، من حيث هو معادل فنى للعامل المازقى التاريخي، لا يعود، في نظري، إلى رؤية تبسيطية تتعامل بها الكتابة الروائية العربية مع المرجع الواقعي، بل إلى نوع من الحيلة الفنية تخول الكتابة قول ما لا يقال في ظل سلطة ترفض النقد والمساءلة. لقد أبدعت ميرامار الشكل القادر على قول المدلول المشروط بزمنه التاريخي، ليتخصص الشكل بمدلول فيه، أي مرجعي حاضر فيه قولاً روائياً متميزاً. ولعل بعض روايات أمريكا اللاتينية التي ميزت نتاج هذا البلد الأدبي ومتحته شهرته وعالميته، تعطينا، بالمقارنة الاختلافية، دليلاً على تخصيص الشكل بالمرجع فيه. لقد أبدع «غابريال ماركيز» مثلاً،

الأولين بالفاعل الأول، وتقدم الراوى الرئيسي الذى يختبئ خلف الكاتب، بصفة الراوى الشاهد الذى يترك الكلام لرواة آخرين، أو لفاعلين يتماهون مع فعلهم ليستعمل فعلهم كشهادة عليهم.. يبدو كل هذا حلاً تقنياً لتناقض مازقى طرحه الواقع المرجعي على الفنى. كأن الراوى/ الكاتب يحل مسألق التناقض بوضع الفاعل الأول خارج عالمه الروائي، فهناك فاعلون لا فاعل واحد. أو بوضعه خارج سؤال طرحه الواقع المرجعي على العمل الروائي.

كيف يمكن للكتابة الروائية أن تجيب روائياً على السؤال الغائب فيها. السؤال الذى ينتج معرفة بالواقع التاريخي في كليته، في عمقه، أى في ملاقة التناقض المازقى بين الداخلي والخارجي؟ بين التحرر الاجتماعي والتحرر الوطني؟

وغياب السؤال لا ينفى طرحه، بل ربما كان غيابه في الرواية مدعاة لطرح سؤال آخر:

لماذا يتعدد المخطئون وتكرر الهزائم وتنتهى الثورة إلى نقيضها، وبدل التغيير تصل الثورة إلى بعث الحلم الهائئ لدى أعدائها، فيبشرون بالبديل الثالث: أمريكا، كما يقول طلبة مرزوق في نهاية «ميرامار». أمريكا التى ستحكمنا «عن طريق يمينيين معقولين» (ص ٢٢١)؟

«النبوءة» بالعواقب، هذا ما انتهت إليه رواية نجيب محفوظ التى صدرت طبعها الأولى عام الهزيمة الحزيرانية. «نبوءة» لا تكتمل في روايتها صورة الفاعل الأول، بل يختزل الفاعل في

لكن، لئن كانت صياغة الفاعل الأول، فى روايات أمريكا اللاتينية، تجد شرطها فى المرجعى نفسه، أى فى وجود سلطة دكتاتورية واضحة، ولا خلاف على دكتاتوريتها، فإن الرواية العربية تجد نفسها فى كلامها على فاعل أول، أمام وضع تتداخل فيها معانى التحرر والقمع، ويتناقض ما له علاقة بالخارج مع ما له علاقة بالداخل.

وفى «ميرامار» وفى غيرها من الروايات العربية التى تحكى، ومن موقع نقدى، عن وضع اجتماعى منسوب إلى سلطة أو إلى قيادة ثورية، تعيل صياغة الفاعل الأول إلى الالتباس. وفى رواية «السؤال» مثلا لغالب هلسا أو «نجمة أفسطس» لصنع الله إبراهيم، أو المركب لغائب طعمة فرمان أو «رحلة غاندى الصغير» لإلياس خورى، أو «باب الساحة» لسمر خليفة، لا نلمس صياغة لفاعل أول يفسر أسئلة الرواية المضمرة (أو المعرفة النقدية التى تنسجها لتجيب على هذه الـ «لماذا» الكبيرة التى تطلب تفسيراً للواقع المروى). ذلك أن الفاعل الأول فى هذه الروايات يبقى، على تنوعه واختلافه، متحرجاً، أو متجزئاً، أو متعثرًا، أو تائهاً فى أثره. * ولئن كنت أرى أن الالتباس فى صياغة العامل الأول لا يعود إلى رؤية تبسيطية تتعامل بها الكتابة الروائية العربية مع الواقع الاجتماعى، فإننى أيضاً لا أذهب مذهب بعض النقاد والقراء الذين يعتبرون أن الرواية التى تحاول أن تبدو، بالانكفاء على

وكذلك «أوجيست روو اباستوس» فنية الراوى الأول. لقد جاء كل منهما، وفى بعض رواياتهما («خريف البطريرك» مثلاً لماركيز، و«أنا الأعلى» لباستوس) بالفاعل الأول إلى موقع الراوى الذى يشكل بطلاً، هو نقيض الكاتب، أو هو من ينقض الكاتب. أى أنه من موقع معرفى نقدى جئ بالفاعل الأول ليكون هو راوية عن ذاته، وكانت المسافة، بين الراوى البطل هذا والكاتب، هى مسافة النقد المنتج للمعرفة. هكذا وبعد أن كانت هذه المسافة تُلغى بوقوف الكاتب باستمرار فى نقيضه: يقول الفاعل الأول قناعاته على أنها هى القناعات، فترسم صور السائد والمعيش، ومجموعة العلاقات الاجتماعية التى تكشف، باستمرار، من معانى القمع والظلم والفحش السلطوى المغيب فيها. إنه نوع من سياق تحول التراجيدى إلى كوميدي مضمر. أو نوع من انتظام للكلام يعبر عن مأساة لتاريخ له وجه المهزلة.

الفاعل الأول فى هذه الروايات هو السلطة بكل ما تعنيه من دكتاتورية وتاريخ يتكرر، أو زمن يعيد إنتاج ذاته ضد كل شيء آخر: المجتمع والإنسان والحضارة والحياة.. وفى إعادته إنتاج ذاته، يُقدم السرد الروائى، وفى دم تسينجه، جواباً، أو أجوبة ضمنية، ولكن ضارخة فى ضمنيته، لهذه الـ «لماذا» الكبيرة التى تطلب تفسيراً للواقع المروى. يتعرى الفاعل الأول، يتعرى فى كلام له عن واقع مأزقى هو علته. يتعرى واضحاً وهائلاً فى لبوسه الفنى.

من الاحتلال والاستعمار، وفي الوقت الذي كان فيه الخطاب الجماهيري الشفوي يجمع على الانتصار المطلق للسلطة السياسية الثورية، ويقفز فوق كل نقد يكشف عوامل هزيمة حزيران المروعة، هذه العوامل التي كان بعضها يجد تفسيره خارج الثورة، كان القول الأدبي الروائي، وربما غير الروائي، يمارس النقد، ويصوغ وعيا يسمو به عن التزييف ليضعه أمام مرارة الحقيقة. وبذلك كانت العلاقة بين الروائي والمرجعي تمارس، لا لإنتاج الوعي النظيري، أو لرسم الصورة الذهنية التي تشكل وعيا سائدا لفئات جماهيرية واسعة وربما لمجموعة من المثقفين (نشير هنا على سبيل المثال إلى تظاهرات التأييد التي تلت هزيمة حزيران وإلى كتاب عبيد الحى ياب «الإقطاع الفكري وأثار» الذي سبق الهزيمة)، بل لإنتاج معرفة بما يابى الفكر معرفته، وربما بما يعز على الفكر معرفته، لأنه مرآة تحمل العين على قراءة ما لا ترغب فى قراءته.

بتقديمه هذه المعرفة، يبدو القول الروائي متقدما على الخطاب السياسى والجماهيرى الشفوي، فى حينه، وأكثر جرأة منه.

* لعل جانباً من التفسير الخاص بمسألة صياغة الفاعل الأول على هذا النحو الملتبس الذى يوحى بتحييده، فيما هو يسعى لكشفه، يجد سببه فى الواقع المرجعي نفسه، أى فى طبيعة بعض السلطات الثورية العربية نفسها أو التى جاءت، وفى تاريخنا الحديث،

الراوى الشاهد، بعيدة عن موقف سياسى مباشر، إما هو رواية الموقف الضدى، المنحاز فى الخفاء، إنما هى رواية النظر إلى السلبيات، سلبيات السلطة الثورية، دون رؤية الإيجابيات المتمثلة، بالنسبة لرواية «ميرامار» مثلاً، فى التأميم ومحاربة جيوش الفرنسيين والإنجليز، والسعى إلى القضاء على الفقر والجوع.

إن اتهاماً كهذا لرواية «ميرامار»، أو لغيرها مما يحاكمها نمطاً وموضوعاً سردياً، هو اتهام يعيدنا إلى ثنائية ميكانيكية تقول بأن من ليس معنا فهو ضدنا، كما أنه يعبر عن نظرة سطحية لا إلى العمل الروائى وحسب، بل أيضاً إلى الواقع الاجتماعى، أو إلى حقيقة الكتابة فى علاقتها بالمرجعي نفسه.

فالمعرفة النقدية التى أنتجتها رواية «ميرامار» مثلاً، تبدو إضاعة مهمة فى إطار شرطها التاريخى، لأنها معرفة تتعلق بسلطة ثورية وتشكل، بطابعها النقدي، خروجاً على العام، وتجرواً على وعى متشبث بالثورة وحاضن لها بلا حساب.

لقد صدرت الطبعة الأولى من «ميرامار» فى ذروة المد الناصري، وفى جو العلم العام الذى حمل الكثيرين من أنصار الثورة، بل ومن دمائها، على الصمت عن أخطاء السلطة وخاصة ما تعلق بالممارسة الديمقراطية للحريات الفكرية. ففى الوقت الذى كان فيه الخطاب اليسارى الحزبى يرجئ النقد ويرى فيه فعلاً يؤذى الثورة ويعيق عملية النضال والتحرر

التغير المنشود، وتبدو مسألة إقامة علاقات اجتماعية على قواعد الديمقراطية، شرطا أساسيا للتغير والتحرر الوطنى. كان الكتاب فى وعى لها بأهمية الاجتماعى المتروك ترد على تركه، وكأنها بهذا الرد ترد أيضا على السياسة والتسييس. وهى بذلك تمارس جدل السيرة والتحول، أو جدل (الناقص والمكتمل)، أو حوار العلة والآخر.

الفاعل الأول بين التاريخى والراهنى:

بتأكيده على العامل الاجتماعى من حيث هو عامل داخلى، يبدو القول الأدبى نافذا، فى حدود الداخل، كأثر لسلطة سياسية معينة، مازلنا نرى بعض حركات التحرر تنقلب إلى نقيضها. من الداخل تتقوض النهضة وتعود إلى بذايات تكررها: الثورة الباصرة تبيعها حكم السادات واتفاقية كامب ديفيد. والحرب ضد إسرائيل وحلفائها فى لبنان تحولت إلى حرب أهلية. ونهضة العراق انتهت إلى تقويضه.

لكن هل يمكن أن نرى إلى العوامل الأساسى (الذى يأخذ فى الرواية صفة الفاعل الأول) فى حدود الأخطاء والسرقات، أو فى حدود المطامع الفردية والمنافع الشخصية، أو فى حدود القلق النفسى والحيرو الفكرية؟ أى فى حدود مجموعة من ظواهر السلوك والأخلاق التى يعانى منها أفرادهم، فى الرواية، نماذج لطبقات اجتماعية وتنظيمات حزبية؟ (شان ما

إلى الحكم من موقع المعارضة لسلطة سابقة، أو فى السلطات القيادية التى تتزعم حركات ثورية، لكنها، تبقى محكومة برؤية واحدة لمفهوم التحرر، وتمارسه فى بعد واحد له. وهى بذلك تفك عقدة الترابط المازقى بين قضية التحرر الوطنى وقضية التحرر الاجتماعى، لكن دون أن تحلها. تفك مثل هذه السلطات، العقدة بالفصل بين القضيتين، وتترك التحرر الاجتماعى لحساب التحرر الوطنى، أو هكذا ترى، ترى إلغاء الأول، أو تأجيله، بالثانى. فتسيس كل شيء، وتختزله فى شعار يخفى قصورها، أو سطوتها، وهو مما يترك أثره على وعى الجماعة الذى يصبح محاصرا بالشعار. يضاد الشعار الوعى فلا يرى إلا فى حدوده. وهو مما يحمل الكتابة على الحذر من جهة، فتجنب السياسة لتجنب المباشر والابتذال. كما يحملها، من جهة ثانية، على إعادة الاعتبار إلى المسألة الاجتماعية، بل على المبالغة باعتبار قضية التحرر الاجتماعى عاملا أولا وأساسيا فى التحرر الوطنى. (وهذا ما مالت إليه رؤية «ميرمار»).

تحاذر الكتابة الأدبية التسييس لأنه اختزال وتسطيع، لا للإبداع، بل للمرجى نفسه، وتلفتت إلى ما يناهض هذا الاختزال والتسطيح. لذا تلفتت إلى الواقع الاجتماعى بما يعنيه من معان تتعلق بالإنسان ووعيه، بحياته وعيشه، بتفكيره وحرية، وفى هذا المنظور تبدو أخطاء السلطة فى الممارسة الاجتماعية عائقا لعملية

رأينا في «ميرamar».

ولئن كانت مجموعة الظواهر هذه تشير، بشكل أو بآخر، إلى نظام في السلطة السياسية، فهل يمكننا أن نرى إلى هذا النظام، وبغض النظر عن طبيعته، في وجه واحد منه هو علاقته بالداخل؟

إن التأكيد على البعد الداخلي، على أهميته البالغة، قد يوقعنا، حين يكون على حساب البعد الخارجي، أو حين يغفل البعد الخارجي، في الموقف النقيض، أو في الرؤية الواحدة. وربما قادنا إلى اختزال التاريخ في الراهني، والعلى المتشابك والمتداخل في الحلى البسيط والمعزول.

بعيدا عن ثنائية تجمع بين العاملين الداخلي والخارجي، أو تضع التحرر الاجتماعي إلى جانب التحرر الوطني، أو تنظر إليهما نظرة التعاقب لا التزامن.. يبدو العامل الأساسي معقدا في تاريخيته، ويبدو الوعى به مأزقيا، له، في الرواية العربية الحديثة، صفة الالتباس.

عن هذا العامل الأساسي الذي يشكل في القول الروائي فاعلا أول نبحث. نبحث عن حضور له في رواية عربية تنسج عالمها لتقوله، أي في رواية تختاره موضوعا لها. ولا نبحث عنه في الرواية العربية بعام، فأننا مثلا لا أسحب سؤالي الذي طرحته على «ميرamar» على جميع روايات نجيب محفوظ، أو على روايات عربية غير معينة بالكلام على الاجتماعي في علاقته، لا بالسياسي، بل بنظام سياسي معين. وما نبحث عنه ليس هو

المعنى، أو الموقف، بل هو تشكل العامل الأساسي في روايته، أي كفاعل أول له دور الراوي ومفزاؤه: إنه «البطل» في تقنيته الخاصة، وفي وظيفته الفنية الأخرى، ومن حيث هو، أي هذا «البطل» دلالة روائية لدلول فكري.

أبعد من «ميرamar» :

إن اتخاذ رواية «ميرamar» مثلا أول لهذه الدراسة، لا يعني أنها المثال الوحيد. ثمة روايات عربية أخرى تناولت، على اختلاف في النسق وتنوع في اللغة والأسلوب، علاقة الاجتماعي بسلطة سياسية معينة، وحاولت أن تنفذ إلى العامل الأساسي وتعبّر عنه كفاعل أول. فكانت، وبشكل عام، تنسج عالما روائيا بتوظيف فني يتوخى نقد الوضعية الاجتماعية وتقديم معرفة بالظواهر السلوكية الخاطئة. ومثل هذا التوظيف لا ينال، في نظري، من إبداعية العمل الأدبي الروائي ولا من جماليته، بل إن هذا التوظيف هو بمثابة رقي في التقنية السردية يبيحث عن خصوصية قول لخصوصية مرجع. إنه إبداع البدائل الفنية التي تغيب العامل الأساسي بهدف قوله، كأنها بذلك تحول غيابها إلى سؤال يدمونا إلى طرحه على المرجعي نفسه. إنه سؤال يضمر الإشارة إلى شروط غيابها، أي إلى طبيعة السلطة السياسية ونظامها وممارساتها، أو إلى مرجع يدفع الأدبي الروائي لإبداع فتاعل يغيب في التباسه.

تتقنوع البدائل لتشير في تنوعها

لغات الحوار الشعبى الحاملة لمدلولات أبعد منها، فتكشف المستور، وتفضيح المخيا، وتأتى بديلا لفاعل أول محظور عليه التبلور والظهور.

يتشكل الأدبى فى الثقافى - الاجتماعى عنصرا من عناصر التغيير، وينزع عن نفسه صفة التغريب والتغريب. يضمم الأدبى الروائى، فى بنية الشكل نفسه، فى التقنى الذى يتوسل، أسئلة تحيل على مرجعه الحى والخاص.

تسأل الرواية الخطاب الآخر الذى يتحول، على مستوى الممارسة، إلى تقيضه. تسأل القول من تفسيره المادى، والسلطات عن العلاقات فى المجتمع، والأنظمة عن حياة الناس ومصيرهم.

تمارس الرواية العربية الحديثة دورا فى الصراع الثقافى - السياسى، تنتج، بوسائلها الخاصة والمميزة، معرفة نقدية تتوجه بها إلى وعى قارئ، فتفتتح أمامه، ومن منظورها، باب التأمل والمساءلة، وربما سبيل الوصول إلى الحقائق.

إلى هذه العلاقة بين إفاعل الأول الملتبس والفاعل الأساسى المعقد فى تاريخيته. تنطوى هذه العلاقة على سؤالها الحائر:

كيف يكون التحررى لا تحرريا والثورى لا ثوريا؟

أو كيف يقف النظام فى وجه الاستعمار ليرتبط به، أو يرفع شعار الديمقراطية والتقدم ليمارس القمع ويتخلف؟

يدعونا السؤال الحائر إلى النظر فى رواية عربية تتحفز بمرجع خاص بها، وتتميز فى كلامها عليه، فتبتكر تقنيات سردها، أو تتملك تقنيات عامة، وتوصلها: تؤصل «ميرامار» تقنية تعدد الرواة البدائية، وتبتكر «نجمة أمسطس» (لصنع الله إبراهيم) تقنية الصوتين المتوازيين على افتراق دلالتى. وتبتكر «السؤال» (لغالب هلسا) شخصية السفاح فى إحالة رمزية مزدوجة وملتبسة. وتبتكر «رحلة غاندى الصغير» (إلياس خورى) الزمن الدائرى فى التفاف خائف على ذاته. وتبتكر «باب الساحة» (لسمر خليفة)

* لفظت استعمال كلمة تأصيل على كلمة ابتكار، لأنى وجدت فى رواية:

"Le quatuor d'Alexandrie" للروائى Lawrence Durrell مرجعا لتقنية رواية «ميرامار».

* ميرامار: كلمة من أصل لاتينى، ولكن نجدها اليوم فى الأسبانية. تتركب هذه الكلمة من الفعل: «ميرا». ومعنى النظر بإعجاب. ومن الاسم: «مار». ومعنى البحر. وميرامار هى اسم لكل ممكن، أو أوتيل جميل، وتحيل على معان عدة. منها: المكان الجميل القائم على الشاطئ. التوسط. التجارة والسياحة، الحياة السهلة. الكوزموبوليتية.. وما تحيل عليه كلمة ميرامار. يتصل بمدلولات عدة فى الرواية.

واعتمد فى هذه الدراسة الطبعة الثانية للرواية - أيلول - سبتمبر ١٩٧٤، دار القلم، بيروت - لبنان. والإشارات إلى صفحات الرواية فى متن الدراسة.

مرافقتي للرحيل

محمد جبريل

- ١ -

والقول لأندريه جيد - وإنما يأمل أن يجد القارئ تميزاً وإضافة عما كتبه أدباء الأجيال السابقة..

مشكلة الجيل الحالي من كتاب القصة - والفن بعامة - هي ما عبر عنه موباسان منذ عشرات الأعوام في قوله: "من يكتب اليوم، لابد أن يكون مجنوناً أو جسوراً أو وقحاً أو غيباً.. فيعد كل هؤلاء الأساتذة العباقرة، ماذا تبقى لنا أن نفعل؟... ماذا نقول بعد كل ما قيل.. من منا يمكنه أن يفخر أنه كتب صفحة أو جملة، لا يوجد مثلها في كتاب ما؟" (١).

المقولة الشهيرة تؤكد أن الأفكار ملقاة على الأرض.. لكن فلوبيير

يقول لاهروبيير: "كل شيء قد قيل. وقد اتينا بعد فوات الأوان، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة، حين وجد أناس ومفكرون. أما العادات، فقد انتزع خيرها وأجملها، ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط المتاع على أثر ما جمعه الأقدمون (١).

ولأن التقاط سقط الحصاد لن يضيف إلى الفن، ولا إلى الفنان، فإن التعبير عن الخصوصية هم كل الأدباء، بصرف النظر عن انتماءاتهم السنية، أو الفنية. ليس بأمل أن يجدوا قارئاً لم يقرأ الأعمال السابقة عليهم -

- ٣ -

يقول جونتير جراس: "مادام لدينا أدب، فهو فى حالة مواجهة مع الأمور السياسية" (٤). ورغم تعدد الأعمال السياسية التى تناولت ثمار التطبيق، فإن قصة سعد القرش "فى حديقة الحيوان" تتميز بتلخيص مقتدر لمسار النضال المصري، وببساطة، ولغة شاعرية هامة، فى قضية زاعقة لقد شاهد الصغار العلم يرفرف على سارية أعلى المبنى المجاور لحديقة الحيوان.

ظنوه العلم الذى يحيونه كل صباح، وهتفوا بالنداء الذى طالما رددوه: تحيا جمهورية مصر العربية.. وفوجئوا بالنداء نفسه يردده طلبة كبار، وإن كان لهدف مناقض تماماً، فالعلم المرفوع ليس مصرياً، وتتلقف سيارات الشرطة الطلبة الكبار، بينما يتعالى صوت الأستاذ المشرف، يأمر الصغار بمغادرة المكان...

فى القصة شعارات ونداءات ومظاهرة وقضية سياسية، وأسماء مرابى وسعد زغلول ومصطفى كامل ولو غابت الموهبة لابتلعها الجهارة أو المباشرة.. لكن الكاتب حرص على أن نجعل وجوده، فوضع القصة أمامنا، وكتب - ولو بصورة غير مباشرة - أى تدخل أو تعليق...

وفى المقابل، فإن الكاتب - للتعبير عن مقولة تشغله - يخلط - أحياناً - بين الخاطرة أو المقالة، وبين القصة القصيرة.. فهو يلجأ إلى المباشرة فى التعبير، كقوله "طعم الملح رمز الحياة" (٥). شعار بليغ كما ترى...

ينصح كتاب الأجيال التالية ألا يكتبوا شيئاً، دون أن يشعروا بما لم يشعر به، أو عبر عنه، كتاب آخرون. الجديد اكتشاف وإضافة وارتياح مناطق لم يسبق ارتياحها...

- ٢ -

يبدو سعد القرش فى مجموعته القصصية "مرافئ للرحيل" كاتباً له قضية أو يشغله أن يكون له قضية.. الفن عنده ليس مجرد حكاية يفضى بها عن نفسه، أو تبين عن قدراته الفنية والأسلوبية، إنما هو يؤمن - ربما إلى حد المبالغة - وسأحدثك عن ذلك تفصيلاً - بما ينبغي أن يسهم به الفن فى إحداث تغيير - مطلوب - فى وجدان المثقف، وفى حركة المجتمع أيضاً..

القصة - كما يقول بيلنسكى - ليست فناً تصويرياً فحسب، ولكن صورها يجب أن تشتمل على اتجاه فكري، والمشاعر التى تحدثها، يجب أن تصعد إلى ذهن القارئ، وتحدث أثراً فى وجهات نظره، وموقفه من الحياة. وبمعنى آخر، وكما يقول جورج اليوت، فإن "أعظم فائدة ندين بها للفنان، سواء كان رساماً أو شاعراً أو روائياً أو كاتب قصة قصيرة، هى تأثيره على التصاميم دائرية مشاعرنا وتعاطفنا. إن الفن هو أقرب شيء للحياة، وهو وسيلة لتوسيع حلقة تجاربنا، ولحد صلاتنا ببنى البشر، خارج حدود حياتنا الشخصية" (٣).

قرأها في ندوتي الأسبوعية بجريدة "المساء". وراحت أعضاء الندوة عليه. واعتقد أن قصة "مراثي للرحيل" - بالتحديد - تأكيد لغوذي بالرهان.. وشخصية الراوي في قصة "عجب على الذاكرة" تذكرنا بكمال عبد الجواد في "بين القصيرين"، رواية نجيب محفوظ... فهو لا يشرب إلا من القلة التي تشرب منها شقيقته. وتذكر حرص كمال على أن يشرب من الموضع نفسه الذي تشرب منه عائشة. وبعد أن ينتهي زفافها يقول لأمه: إما أن أبقى هنا أو تعود أختي معنا.. وهو القول نفسه تقريباً الذي قاله كمال ليلة زفاف عائشة..

- ٤ -

قصص هذه المجموعة تدور أحداثها في الريف، أو تدور في المدينة لشخصيات من أبناء الريف.. أنت هنا تتعرف إلى الحياة في القرية المصرية، بساطة الريف وتعقيدها ووضوحها وغموضها. كيف يتعامل الناس، كيف يفرحون ويحزنون، تقاليد الميلاد والعمل والزواج والوفاة والبيوت والغيطان والأشجار والتروع والسواقي والبهارسيا والعامل الأجير والمزارع والعمدة والموظف الحكومي، الأم والزوجة والأبنة - التي تتسم بخصائص تختلف - ربما إلى التباين - عن المرأة في المدينة، الحقائق والخرافات والإيمان الديني والانفصام الديني والأساطير والحكايات والنوادر

وفى قصة "شعر البنات" تفاجئنا الجهارة التي يرفضها الفن والواقع في آن معا، فليس في شخصية الراوي ولا في تطور الأحداث، ما يشي بهذه النهاية التي اختارها الكاتب لقصته، بعد أن نشل المصوص نقود الأم. قالت الأم: السائق في الصباح أصمر على أن يأخذ منك أجرة رجل كاملة.. فاهم؟! أمسكت بالسكين.. وعدت - مسرعا - إلى سوق البهائم! (٦).

أما قصة "مراثي للرحيل" فهي تنقسم إلى جزئين، أولهما يمتد منذ أعوام الطفولة إلى مطالع الشباب. الراوي وصديقه نور الدين، لغة ثرية موحية تتراكم فيها الصور بما قد تعجز عنه قصيدة متفوقة. أما القسم الثاني فهو يتوقف عند لحظات النهاية ، عندما يتمكن المرض من جسد الصديق نور "فتحت صدري"، وفتح جناحيه، احتضنته واحتضنتني، بكيت وبكى، حلقنا بعيداً بعيداً.

عند مفارق الطرق فقدنا الأجنحة . سقطنا أعلى الجبل، ولا أزال احتضنه . ثم أحسست بالبرودة، والجناحان إلى جواره في سكون. تدرجنا على رؤوس الصخور، وعظام الأجداد، وحبال الدم تلغى من كل مكان. حتى كان القرار، عند السفح، في بئر ماء بارد، ساعتهما أفقت، والمرضة تبكي، ويبيدها كوب به بعض ماء، وهي تصب فوق رأسي ووجهي، ونور الدين بين ذراعي، وديع، اليك كعابته، لكنه كان يرنو إلى في صمت ممت.. لقد تعرفت إلى سعد القرش - للمرة الأولى - في قصة قصيرة له ،

.. ثم انتقل إلى التهمة. واندس في الطين أيام الجفاف، فلما جاءت الكراثة وقعت مع كتل الطين، واختفى .. وعجز كل المشايخ عن علاج الزوج المربوط، حتى أفلحت نداءات الأطفال لبنات الحوران تطلق سراح القمر، وعادت إلى الزوج عافيته..

ومع وفرة ما قرأت من أعمال أدبية جعلت الريف نبضاً لها، لم أقرأ مثل هذه الصورة المتقطعة من موروثنا الشعبي: "نمل إلى باب الدار، الغريال - بكل وقاره - يتربع على العتبة، حصوات الملح الأبيض، النساء يتحلقن حول العروسين مصفقات يهبط الصمت فجأة. تقول إحدى الجارات كأنها تمذر العريس: اسمع. ثم يتبدل صوتها تماماً، تلبسه النعومة فيصير عذبا: أوصي لها يا واد... أوصي لها (...). وفي القصة نفسها نقرأ:

.. "رحلة الاتفاق تشق بها إحدى قريباتي في الطريق إلى الباب، تدلف إلى الداخل، وتخرج مسرعة. تغمر كل العيون. تتطلع إلى العروس: يا عريس ابقى افتركر .. خلى حنة من الذكر" (٨).

ولعلني أستطيع أن أضيف سعد القرش إلى قائمة أدباءنا الذين استطاعوا تصوير القرية المصرية، مظاهر الحياة وتوالي الأيام والعادات والقيم والتقاليد، بانورامية واعية والمأم بالتفصيلات..

وإذا كانت القرية المصرية قد بانئت ملامحها وقسماتها في أعمال يوسف أدریس وعبد الحليم عبد الله ومحمد

والأمثال.. بانوراما دقيقة التفصيلات، لطبيعة الحياة في القرية المصرية..

وقد أفاد الكاتب من نشاطه الريفية في إثراء قصصه بالموروث الشعبي. وربما كانت "ثم يرحل الليل" أشد قصص المجموعة استعانة بالموروث، فهي تزواج بين محاق القمر - خنق القمر - وعجز الزوج الجنسي، أو ما يسميه العامة: "الربط" "أخيراً، ضمتها حجرة واحدة، جلست على طرف السرير يتدلى منها رجلان مرتعشتان. عن قرب منها، وقف مرتبكاً، صاحت النساء في الخارج: أخرج يا زمان .. وتعال على حجرى، يا زمان .. حاصره الغناء، وكان يخنقه. غاص في عرقه متجها إليها. مسح على جبهتها برفق.

لم يسر الذئف تحت جلده، كأنه طفل يعبث بدمية.. وما العمل؟... السنة النساء أطول من الفرقة. الكل ينتظر دليل العفة، ليلة أمس، كدت تقور. ماذا حدث لك... أكون هو؟.. هو ما كان يسقط في أذنك من النساء وأنت صغير.. جاءك الموت يا تارك الصلاة.. ثم قام في انكسار، وطرحها برفق. ثم مسح يده في المنديل الأبيض، وقلبه يمرح ما بين قدميه ورأسه. وأرب الياب.

تلقت النسوة المزدل بالزغاريد والغناء "قولوا لأبوها إن كان جعان يتعشى". نفس وجهه في الوسادة، وأجهش بالبكاء. ثم ساد صمت بارد (٧). وياخذ النساء الأثر. لقد كتب للزوج عمل على ذيل قرموط صباح يوم الدخلة، ووضع القرموط في بئر ساقية

الالتقاط والاختيار والتضفير بما يشكل عملاً فنياً متفوقاً. والعناية ببعد ما - رغم أهميته - دون الاهتمام - بالقدر نفسه ، ببقية الأبعاد ، يفقد العمل الفني ديناميته وترابطه ووحدته العضوية ، ويسئ إليه في مجموعه..

وربما يقلل من فداحة هذا الخطأ - هو خطأ بالتأكيد ، أو تنتفى الفوارق بين أدب الرحلات وأدب السيرة الذاتية والمسح الاجتماعي ، وبين فن القصة - أن هذه هي المجموعة الأولى لكتابتها ، فهو يحرص على أن يقدم لنا مخزونه المعرفي ، فضلاً عن كل ما يملكه من قدرات أسلوبية وفنية...

- ٦ -

ولأن موهبة أديبنا واعدة ، فإنها تبين عن قدراتها أحياناً ، وتفتنى في أحيان أخرى.. وعلى سبيل المثال ، فإن الفلاحين في بلادنا ما زالوا يتعرفون إلى الوقت من خلال امتداد الظلال وانحسارها ، من هنا ، يأتي قول الراوي: "لما لاحظت أن ظلال الماشين في الشارع قد امتصتها أجسادهم" (٩) بمعنى أن الظهور قد جاء .. وقوله: "بدأت ظلال الناس والبهاائم تنسلت من الأجسام ، ليدوسها الرانحون والمائدون (١٠) بمعنى أن العصر قد جاء ومن التشبيهات الجميلة "رجل تفيض عن الكرسي أردافه" (١١) ، جعلت من ذراعي جناحين وطرت إلى أمي" (١٢) ، "كان النهار يرحل ، والليل يختبئ" خلف ظهر البيوت (١٣)

روميش وعبد الحكيم قاسم وأحمد الشيخ ويوسف أبو رية وسعيد الكفراوي وغيرهم ، فإن هذه المجموعة تتيج لسعد القرش - في تقديري - أن يأخذ موضعاً بين هؤلاء الأدباء الذين تميزت أعمالهم بالتناول المتفوق لأبعاد الحياة في الريف المصري..

- ٥ -

مع ذلك ، فلعلني كنت أتمنى لو أن الكاتب - من خلال حقاوته بالمرورث الشعبي - أبان عن موقفه ضد ما يحفل به ذلك المرورث من سلبسيات .. لكنه أورد الخرافة كما هي ، على علاتها ، كأنها هي الواقع بالفعل ، كأنها قدر الناس ، والمتصرف في أيامهم - فيما عدا إيماءات مفتعلة في قصة "الوصية والحجر" - والواقع ليس كذلك بالفعل . ولأن الكاتب يشغله - كما قلت - أن يكون له قضية ، فقد كنت أرجو لو أنه أبان عن موقف الضد - فنياً - مما يحفل به "الحديث" من خرافات ، فلا يجهر بما قد يسئ إلى فنية القصة ، أو يوظفها بالمباشرة..

ورغم نجاح الكاتب في استدعاء المرورث: الأغنية والمثل والمعتقد والتقليد ، قد وسع بعض القصص بما يمكن نسبته إلى المسح الاجتماعي. تفقد القصة تواصلها وديناميتها ولحظتها المكثفة المتصاعدة ، من أجل إظهار براعة الكاتب في تقديم أقصى قدر من خصائص البيئنة ، وسماتها المميزة... القصة القصيرة الجيدة ، والفن الجيد عموماً ، هو الذي يفلح في

هدف. كيتو فإن "صلة بين الشكل والمضمون فى أى عمل فنى عظيم - سواء أكان مسرحية أو لوحة تصوير أو قطعة موسيقية - صلة حيوية جداً، حتى ليتمكن القول بأنهما متوحدان توحداً كلياً" (١٨).

ولعله ما يحسب لهذه المجموعة أنها تخالف الرأى بأن تعقيد التقنية هو العامل الكبير فى كتابة القصة القصيرة. يخطئ البعض حين يتصور أن وظيفة التقنية جمالية أو زخرفية، وأنها تدليل على موهبة الفنان وإجادته ترتيب الأحداث بما يحدث فى نفس المتلقى أكبر قدر من الانبهار أو الدهشة أو التوتر. التقنية تختلف عن ذلك تماماً، بل إنها فى النقيض من ذلك تماماً. العمل الفنى يفرض تقنيته، يحددها. التقنية تتخلق فى داخل العمل لحظة بدءه وأثناء الكتابة، بحيث يمكن القول إن التقنية تكمل المادة، مثلما أن المادة تكمل التقنية. وبمعنى آخر، فإن المضمون والشكل وجهان لعملة واحدة...

المقولة الشهيرة تعلن أنه إذا طالب المتلقى المبدع أن يكتب ما يفهم، فإن على المتلقى أن يفهم ما يكتب. لكنى أذكرك بأن الغموض الذى نتحدث عنه ليس سمة كل ما يقدمه الشباب...

والواقع أن الغموض - أو البساطة - مسألة لا تصدر عن الأديب بقرار، بمعنى أنى لا أتصور أن أديباً يتعمد التلغيز أو التبسيط الزائد، لكن العمل الفنى - بما ينبغى أن ينبض به من تلقائية - هو الذى يفرض الصورة التى تطالع القارئ، يقول همنجواي:

المصابيح المصفوفة تغطى سماء الوساعة، ثم تنسكب فى افواه الحارات القريبة" (١٤)، "كانت الحارات الجانبية تصب ككتلاً سوداء" (١٥)، "تعبيراً عن الجلايب السوداء للنسوة اللاتى قدمن لنبا الوفاة"، وبعد أن نبهت بقايا النور فى عيني الشيخ، فإنه لم يعد يرى إلا بآذنيه (١٦). وإذا كان إطلاق أسماء الناس والأماكن محاولة للابهام بواقعية الأحداث، فإن تسمية مدرسة الراوى بأنها "طارق بن زياد" لا تعنى شيئاً، ولا تضيف بالتالى إلى القصة. مجرد ثثرة. أما وصف الغريال بأنه كان يتربع "بكل وقاره على عتبة البيت، فهو محاولة ساذجة للاستطراف، كالقول عن الجدة فى قصة "فنان ملوخية": "وعادت إلى قواعدها سالمة". وأما قول الكاتب على لسان الأم الميتة، تخاطب ابنها: "ارفع الكفن عن وجهي، ستجده ليثاً صافياً" (١٧) فهذا تشبيه خاطئ، لأن وجه الأم لا تراه، وإنما يراه الابن، وأتصور أن النعش - والقبر - كان بلا مرآة، وبالنسبة، فإن المقابر موجودة فى معظم قصص المجموعة، أما بزيارتها، أو بالإقامة فيها، أو باللعب حولها...

- ٧ -

أوافق الآن روب جرييه فى أن "الحديث عن مضمون القصة وكأنه شيء مستقل عنها، يعنى محو هذا اللون الأدبى كله من عالم الفن. وأثق أيضاً أن مضمون العمل الأدبى هو الذى يفرض صورته الفنية. وكما يقول

الغموض ، يترك ما عجز عن التعبير عنه لذكاء القارئ، يفسره على النحو الذى يراه. ولأنه هو نفسه لم يفهم، فإن القارئ بالتالى لن يفهم. لقد تصور أنه لجأ إلى ذكاء القارئ، لكنه - فى الحقيقة - لجأ إلى نقيض ذلك، أو ما تصور أنه كذلك. لأنه من المستحيل أن أطلب الآخرين بفهم العمل، الذى لم يفهمه كاتبه!!

باختصار، فإنه لا يمكن - بمشاعر كاذبة - أن أنتج فناً صادقاً... والصدق سمة أساسية فى هذه المجموعة. ساعد على ذلك أن معظم القصص بأسلوب الراوى، وإنها لا تعتمد الافتعال أو المرافعة، وتترك للقارئ - فيما عدا استثناءات قليلة، اشترت إليها - أن يستنبط من العمل ما يشاء من القيم والمعانى والدلالات مادامت طبيعة العمل تحتل ذلك، فليس المطلوب من كل غوامس أن يستخرج من البحر ما استخرجه الآخرون، ويبقى أن العمل الفنى الجيد بصرف النظر عن اللغة التى يكتب بها - هو الذى يستفزنى، يوترنى، يتحدى ذهنى ووجدانى، أغادره فلا يغادرني، ويعود إلى ذاكرتى مرات ومرات...

- ٨ -

ولقد عمل الكاتب بالنصيحة نفسها التى تلقاها همنجواى - يوماً - من أخته ففاده .. فهو قد تخلص من كل الألفاظ "القنبلية" ووصف الأشياء ببساطة أشد...

قد تبدأ فى كتابة القصة دون أن تكون لديك أية فكرة مسبقة عن الطريقة التى ستنتهى بها، فكل شيء يتبدل ويتغير، كلما تقدمت القصة. وهكذا نجد أن الحركة هى التى تخلق القصة. وهذه الحركة قد تبدو بطيئة للغاية فى بعض الأحيان، حتى ليصعب على الإنسان أن يصدق أن هناك حركة على الإطلاق..

الغموض أو العكس مسألة نسبية.. فما يراه البعض غموضاً، يراه البعض الآخر عملاً سهلاً للتلقى. والقضية أساساً هى فى جدية الفنان وصدقه من ناحية، ووعى المتلقى وثقافته، بل وفهمه لخصائص العمل الفنى من ناحية ثانية. ولعل المثل الذى كنت أحرص على تأكيده فى ندوتى بجريدة "المساء" للأصدقاء من الأدباء الشباب، أن الأديب الفنان أشبه بجهاز إرسال، وواجبه دائماً أن يطمئن إلى سلامة توصيلاته ، التى تتحدد فى حرمه على الصدق مع نفسه، ومع فنه.

لا يلوى ذراع القصيدة أو القصة سعياً وراء الإبهار أو التلعيذ، وإنما يترك العمل الفنى أن يكتسب ملامحه وقسماته أثناء عملية الإبداع. أما المتلقى فهو - فى المقابل - أشبه بجهاز استقبال ، عليه هو أيضاً أن يطمئن إلى سلامة توصيلاته، وهى تتمثل فى تسلمه بالثقافة والوعى والفهم، بحيث يمكنه استقبال العمل الفنى بصورة جيدة..

البعض يعانى افتقار الموهبة، أو فقر اللغة، أو نقص الامكانيات، فهو "يضمطر" - أعنى التعبير - إلى

الأولي.

ثبتت خطواته أحياناً، وتعثرت أحياناً أخرى.. لكن طموح المحاولة مما يحسب له في كل الأحوال.

الهوامش:

- ١- ما الأدب؟ ص ١١٥
- ٢- فصول - المجلد الثاني - العدد الرابع
- ٣- معالم الفكر - المجلد التاسع - العدد الثاني
- ٤- آفاق عربية - نوفمبر ١٩٨٥.
- ٥- قصة "الإعدام في ميدان خاص" - المجموعة
- ٦- قصة "شعر البنات" - المجموعة
- ٧- قصة "ثم يحل الليل" - المجموعة
- ٨- قصة "النغم والشجن" - المجموعة
- ٩، ١٠، ١١- قصة شعر البنات - المجموعة
- ١٢- قصة "في حديقة الحيوان" - المجموعة
- ١٣، ١٤، ١٥- قصة "عبء على الذاكرة" - المجموعة
- ١٦- قصة "الوصية والحجر" - المجموعة
- ١٧- قصة "لو" - المجموعة
- ١٨- ترجمة د. إبراهيم حمادة
- ١٩- ترجمة د. شكرى عياد
- ٢٠- العربى - مارس ١٩٧٥.

أخيراً، فلعلنى أذكرك بما أشرت إليه في بداية تناولى لهذه المجموعة.

ولعلنى أتذكر - فى الوقت نفسه - قول ألان روب جرييه "إن امتداح كاتب شاب اليوم، لأنه يكتب مثل ستندال، ينطوى على غش مزبوح. فمن ناحية أن هذه العبارة لا تنطوى على شيء يثير الإعجاب، ومن ناحية أخرى، أنها مستحيلة تماماً. فللكاتب مثل ستندال يجب أولاً أن يعيش المرء فى سنة ١٨٣٠ فالكاتب الذى ينجح فى إخراج صورة منقلدة بارة، إلى حد أن تكون صفحاته ضالحة لأن يوقعها ستندال فى ذلك الزمن.. مثل هذا الكاتب، لن تكون له اليوم نفس القيمة التى كانت تكون له، لو أنه كتب هذه الصفحات نفسها فى عصر شارل العاشر: أى قبل ستندال بمائة وثمانين سنة تقريباً (١٩).

كذلك فإننى أتأمل - باعجاب - قول أندريه جيد: "إن ما كان فى استطاعة غيرك أن يفعله، فلا تفعله. وما كان فى استطاعة غيرك أن يقوله، فلا تقله.

وما كان فى استطاعة غيرك أن يكتبه، فلا تكتبه، وإنما تعلق فى ذاتك بذلك العنصر الفريد الذى لا يتوفر لدى أحد غيرك، وأخلق من نفسك - بصير وإناء، وتبتهل ولهفة - ذلك الموجود الوحيد الذى هيئات لأحد غيرك أن يقوم بديلاً فيه (٢٠).

المرتقى صعب كما ترى.. ولكن ذلك ما حاوله بالفعل أدبينا الشاب سعد القرش فى مجموعته

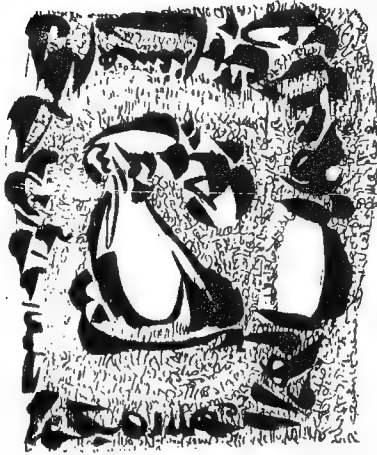
الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير
الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير
الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير
الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير

خطب الدكتاتور الموزونة



شعر: محمود درويش

تقديم: طلعت الشايب



وقد جرت العادة أن يكون الدكتاتور عسكرياً «وأقرب مثل عندنا الآن يقربنا من وظيفة الدكتاتور الروماني، هي وظيفة «الحاكم العسكري العام» الذي يعين في أوقات عصيبة تمر بها البلاد، لاتخاذ إجراءات سريعة وحاسمة ولفترة محدودة فقط»^(١) أما الدكتاتور الذي نعرفه الآن فأمره مختلف حيث هو أقرب إلى الطاغية القديم.

والدكتاتور الحديث يلجأ عادة إلى العنف أو الضداع للاستيلاء على السلطة السياسية، كما يحتفظ بها من خلال الإرهاب والقمع واستخدام كافة أساليب الدعاية لكسب التأييد

(١) أن صدر نجل ما يتحمل صدور من الأوسمة؟

الدكتاتورية شكل من أشكال الحكم تتركز فيه السلطة في يد فرد أو جماعة صغيرة، دون أي قيود أو ضوابط دستورية. والكلمة مشتقة من مصطلح الدكتاتور Dictator، وهو اللقب اللاتيني للحاكم المؤقت الذي كانت تعينه الجمهورية الرومانية بتزكية من مجلس الشيوخ وتمنحه سلطات مطلقة لفترة محدودة، يخرج فيها بالبلاد من أزمة مدنية أو عسكرية.

المنخبون يستحوذون على السلطة من خلال فرض نظام الحزب الواحد وقمع المعارضة، وفي بعضها الآخر كان العسكر يستولون على الحكم- ولا يتخلون عنه- ليقوموا دكتاتورياتهم العسكرية.

أما الدكتاتوريات الشيوعية والفاشية التي قامت في النصف الأول من القرن العشرين في بلاد متقدمة تكنولوجيا، فكانت مختلفة عن الأنظمة السلطوية في دول أمريكا اللاتينية وأنظمة ما بعد الاستقلال في أفريقيا وآسيا.

وفي كل من ألمانيا النازية تحت "هتلر"، والاتحاد السوفيتي تحت "ستالين" دمجت الدولة نفسها مع حزب واحد، والحزب مع زعامة كاريزمية (٧) وأيديولوجية رسمية تمنح النظام شرعية وتحافظ عليه وآليات للرعب والدمعاية لقمع المعارضين والمنشقين، مع استخدام العلم الحديث والتكنولوجيا للتحكم في الاقتصاد وسلوك الأفراد. أما في أوقات الأزمات المحلية والخارجية فإن معظم الحكومات، بما في ذلك الدستوري منها، منحت سلطات استثنائية للحاكم المنتخب وهيأت له فرصة للتخلي عن الديمقراطية والحكم بأسلوب دكتاتوري... والمعروف أن قوانين الطوارئ والقوانين الاستثنائية كانت بداية طريق الدكتاتوريات في ألمانيا "هتلر" وإيطاليا "موسوليني" وتركيا "أتاتورك" وبرتغال "سالازار".

أما أكثر شعوب العالم دراية بالدكتاتوريات والدكتاتور فهي شعوب

الجماهيري.

ومع انهيار واختفاء أنظمة الحكم البورائية في القرنين التاسع عشر والعشرين، أصبحت الدكتاتوريات أحد نظامين للحكم في دول العالم، أما النظام الآخر فهو الديمقراطية الدستورية.

وقد أخذ الحكم الدكتاتوري أشكالاً عدة، ففي القرن التاسع عشر قامت في أمريكا اللاتينية دكتاتوريات كثيرة بعد انهيار السلطة المركزية في الدول الحديثة التي تضررت من الحكم الأسباني. وكان الزعيم (الكوبيللو) عادة يخرج من بين صفوف العسكريين الذين يحاولون السيطرة على إقليم أو منطقة قبل الانقضاء على حكومة وطنية ضعيفة، وهناك نموذجان لذلك هما «أنطونيو لوبيز دي سانتا أنا» في المكسيك و«خول مانويل دي روزاس» في الأرجنتين. أما دكتاتور القرن العشرين فهو مختلف حيث نجده قائدا عسكريا على مستوى الدولة (مثل بيرون في الأرجنتين) وغالبا ما يكون مرتبطا بطبقة اجتماعية معينة ويحاول الحفاظ على مصالح النخبة الثرية أو تحقيق إصلاحات اجتماعية من خلال تحولات يسارية.

أما في الدول الحديثة في أفريقيا وآسيا فقد ظهرت الدكتاتوريات بعد الحرب العالمية الثانية على أطلال الترتيبات الدستورية الموروثة عن القوى الاستعمارية الغربية والتي فشلت في حل مشكلات الجماهير. في بعض هذه البلاد كان الرؤساء

تصمّل مايتحمّل صبرى من
الأوسمة؟...

الحاكم الذى يعرف كلمة السلام بعد
أن خير الحروب التى لم تجر على
الشعوب سوى الخراب، فهو ليست
سوى غرائز أولى وخلاف على الأرض،
والأرض ليست سوى رمال..

الدكتاتور هو عودة الوعى
لتصحيح التاريخ وتلقين أعداء الوطن
«السلم درساً وحلاً»، وقطع كل الذرائع
عليهم حتى لا يفروا منه، الحاكم العالم
المعلم الذى يحول الجيوش إلى شرطة
للدفاع عن الأمن ضد الزعاع والجياع
وانتفاضات «الحرامية» ويرى بثاقب
عقله أن السلام مع الآخرين هناك ليس
سلاماً مع الرافضين هنا، ولا مع
الغاضبين، ولكى يحيا السلام هنا «لن
تقوم لأى فئات يسارية قائمة»، فلا بد
من حجب ضوء النهار عن المعارضين
الناقمين الحاقدين...

" وفى السجن متبوع للجميع....

من الشيخ حتى الرضيع.. ومن رجل
الدين حتى النقابى والخادمة».

والدكتاتور هو الأمير الذى لاهداف
له سوى استقرار الأمور على ما
استقرت عليه، «أمير على عرشه
وشعب على نعشه» - وحدة وطنية-
أمير يحب رعيته إن هى أخلصت
وأرخصت دمه فى سبيله، ولكن
حقوقه عليهم أكبر من واجبه، فهو
الذى أطعم وكسا وهدى، والذى أخرج
المرعى... وسأوى بين الجمع وانطلق
بهم قائداً لمسيرة «الروح والدم وتكلمة
المشوار» نحو مجتمع الرخاء..
الدكتاتور زعيم خالد، يصدر أوامره -

العالم الثالث. وفى العالم العربى على
نحو خاص تبدو الصورة أكثر
قتامة وبؤساً، أنظر حولك من الماء إلى
الماء حيث الحاكم إما وريث عن أب أو
عسكرى استبدل ثياباً بثياب.. مع
تنويعات أكثر بؤساً على الحالتين.
فبين ورثة العروش والأنظمة من
تخلص من أبيه أو أخيه بطريقة ما،
وبين العسكر من تخلص من رفاق
الإنقلاب- أو الثورة!!- المنافسين أو
المعارضين بطريقة ما. وليس غريباً أن
تسمع فى كل دولة عربية اصطلاح
«ثورة التصحيح»!!

الدكتاتور هو كل شئ، فهو الحاكم
والقائد والزعيم والأب والمهيب وطويل
العمر والمفدى، هو البطل والمجاهد
والمناضل، بحكمته تسير الأمور،
وبتوجيهاته تتحقق المعجزات
وبعبقريته تنتصر الجيوش وبإلهامه
تزدهر الآداب والفنون. ولذلك يصبح
من حقه أن يختار شعباً يليق به،
يفتاره فرداً فرداً..

لأنه الأدرى بمن يصلح حارساً لكلبه
أو سائساً لحصانه أو حاملاً لاتجاه
النشيد أو مستشاراً لسك النقود أو
حاجباً للفوضى أو نائباً للمدائح.

الحاكم الدكتاتور يمنح الجميع حق
خدمته ورفع صورته، وشكره لأنه رضى
بهم أمة له.

فى هذه الخطب الموزونة يسير
محمود درويش أغوار الدكتاتور
المنتخب العادل المتسامح الحر، الذى
تسير جماهيره المنتخبة العادلة الحرة
إلى خدمته آمنة. الدكتاتور الذى
يتحمل أعباء الحكم الثقيل «أى صدر

«مارتن لوثر»

* إننا نحن الملوك، نجلس على عرش
الله على الأرض.

«جيمس الأول»

- ملك إنجلترا -

* سوف يدرك الشعب بحق، مدى
الحماقة التي ارتكبها حين أنجب مثل
هذا المخلوق، ورعاه ورباه حتى أصبح
أقوى من أن يستطيع أن يطرده.

- جمهورية أفلاطون -

* ليس من السهل على الحاكم المطلق
أن يتقاعد .

«أندروز»

- طغاة الأغريق -

* مامن مستبد سياسي إلا ويتخذ
له صفة قدسية يشارك بها الله أو
تعطيه مقاما ذا علاقة بالله.

«الكواكبي»

- طبائع الاستبداد -

* موقف الطاغية هو موقف ذلك
الذي يقطع الشجرة لكي يقطف ثمرة.

«مونتسكيو»

* يبدأ الطغيان عندما تنتهي سلطة
القانون، أي عند انتهاك القانون
وإلحاق الأذى بالآخرين.

«جون لوك»

- في الحكم المدني -

* لقد انتهيت أنا وشعبي إلى اتفاق
يرضينا جميعا...

يقولون ما يشتهون... وأفعل ما
أشتهي...

«فردريك الأكبر»

* كل سلطة مفسدة، والسلطة
المطلقة مفسدة مطلقة...

«لورد أكتون»

حتى للموت، ليطرکه وشعبه الولد معا
للأبد... من لفته تأخذ الرعية ملامح
أحلامها مرة كل عام، وتعرف الحقيقة
في لفتتين: حلال... حرام...

فيا أمرهم بالآ يقربوا الشعر
«فالشعر يهدم صرح الثوابت في وطن
من وثام»...

لنقرأ معا خطاب الدكتاتور الموزونة
التي كتبها له محمود درويش ونحن
ماضون في طريق مهدناها بأيدينا
ورصفناها بجماجمنا، فإذا جفت مياه
البحيرات فلننصر لفتة من خطاب
السحاب، وإن مات عشب الحقول يكفيننا
مقطع من خطاب الطعام...

طلعت الشايب

(٢) أفكار موزونة!

* أيها الناس، إنما أنا سلطان الله في
أرضه.

«الخليفة المنصور»

* إننا لم نخلق التاج إلا من الله،
فسلطة سن القوانين هي من
اختصاصنا وحدنا بلا تبعة أو شركة.

«لويس الخامس عشر»

* أمراء هذا العالم آلهة والناس
العاديون الشيطان، وعن طريقهم يفعل
الرب أحيانا ما يفعله في أحيان أخرى
مباشرة عن طريق الشيطان. أو أنه
يجعل الثورة عقوبة لخطايا الناس.
إنني لأفضل أن احتمل أميرا يرتكب
الخطأ، على شعب يفعل الصواب.

للأمة تارة، ولأنه مشغول بتفكيك الأمة وإعادتها إلى مصادر تكوينها الأولى تارة أخرى، ولأنه دائماً متراجع بين المصطلحات الأيديولوجية المرنة وتوزعنا التلقائي والقسري على خنادق أو هامنا.

الدكتاتور حولنا.. بيننا....

«حين باشرت كتابة خطاب الدكتاتور الأول «خطاب الجلوس» كنت أنوي كتابته ثراً. ولكن امتلأني بالسخرية جرتني إلى الإيقاع، ورغبتني في الضحك جرتني إلى القافية. لماذا تثير القافية الضحك إلى هذا الحد؟ لأنها تسلط الحواس على النشوء، ولأن الدكتاتور نقوء في الطبيعة؟ لا أعرف تماماً»

«من هو دكتاتوري»
إنه مجمل خصائص الحكم العربي الفردي الاستبدادي المجافي للطبيعة، والمتجسد في حكام يتدخلون في بعضهم تداخل الصفات العامة المشتركة في فرد، دون أن أحصد ملامحه الشخصية المميزة، لأن ذلك يعرضني إلى خطر استثناء آخرين، وقد يعرضني أيضاً إلى مخاطر الهجاء»
«لنضحك قليلاً مع الدكتاتور وعلى الدكتاتور، ومهما كان الاختلاف الأيديولوجي بين أنواع الدكتاتورية صحيحاً، فإن الدكتاتور - في علاقته بالناس وفي عزلته - هو الدكتاتور. والدكتاتور يثير الرعب والسخرية معاً.. وساعات ما بعد الظهر هي وقت السخرية. سأودعك الآن لأكتب إحدى خطب الدكتاتور، فقد أطلقت عليه

* والله لا يأمرني أحد بتقوى الله بعد مقامي هذا، إلا ضربت عنقه.
«عيد الملك بن مروان»
* والله لأمر أحداً أن يخرج من باب من أبواب المسجد، فيخرج من الباب الذي يليه إلا ضربت عنقه..
«الحجاج بن يوسف»
* جلوا صارماً وتلوا باطلاً، وقالوا: صدقنا فقلنا: نعم!

«المعري»

(٣) الدكتاتور حولنا.. بيننا .. فينا!

«هل تعرف ماذا يشغلني في هذه الأيام؟ إنه الدكتاتور، نقيض ملاكك.. الدكتاتور.
إنني مشغول بالدكتاتور إلى درجة عينت معها نفسي كاتباً لخطب الدكتاتور!
ما أصعب هذه المهمة، وما أشد ماتئيره من متعة حين نعي أنها لعبة أدبية.. سأواصل كتابة خطاب الدكتاتور، أليس هذا مسلياً؟»
«الدكتاتور فينا حد التماهي، شخصاً وفكرة. الدكتاتور في نسج حياتنا، بأسلوب آسيوي كما يقول الاستشراف، سواء كان الدكتاتور «معبود الجماهير» أم «عدو الجماهير»، ولكنه مازال مغلفاً بالتجريد، لا أحد يعرفه، لا أحد يراه، مخبئاً بأغلفة سميكة من الكوادر والمصالح والأقنعة، لأنه مشغول بتأمين مستقبل مزدهر

قفوا أيها الناس حولي خاتم
لتصلح سيرة حواء.. تصلح أحفاد
آدم..

سأختار شعبا محبا وصلبا وعذبا...
سأختار أصلحك للبقاء
وأنجحكم في الدعاء لطول جلوسى
فتبا
لما فات من دول مزقتها الزوايح!
لقد ضقت ذرعا بأمية الناس،
يا شعب .. يا شعبى المر فاحرس
هوائى من الفقراء...

وسرب الذباب وغيم الغبار،
وتظف دروب المدائن من كل حاف
وعار وجائع،
فتبا لهذا الفساد وتبا لبؤس العباد
الكسالى...
وتبا لوجل الشوارع...
سأختار شعبا من الأتكياء، الودودين
والناجهين

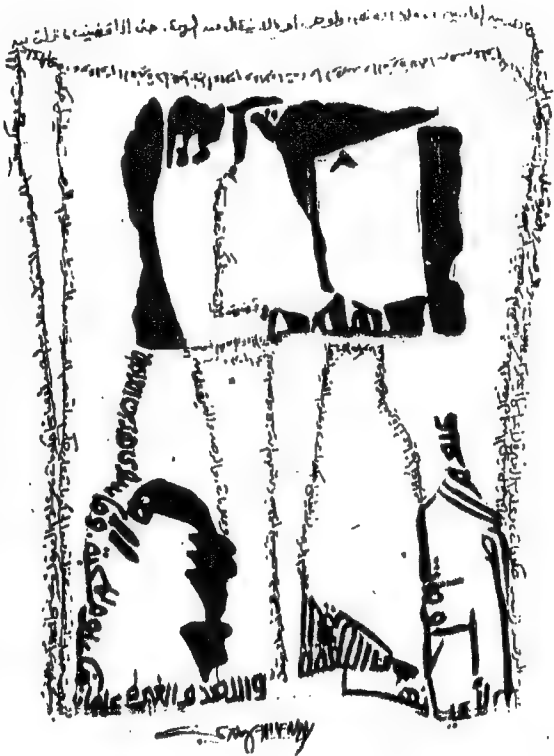
سأختاركم وفق دستور قلبى:
فمن كان منكم بلا علة .. فهو حارس
كلبى،
ومن كان منكم طيبها.. أمينه
سائسا لحصانى الجديد،
ومن كان منكم أديبا.. أمينه حاملا
لاتجاه النشيد
ومن كان منكم حكيما.. أمينه
مستشارا لصك النقود،
ومن كان منكم وسيما.. أمينه
حاجبا للفضائح،
ومن كان منكم قويا.. أمينه نائبا
للمدائح،
ومن كان منكم بلا زهب أو مواهب
فلينصرف...
ومن كان منكم بلا ضجر ولالى-

قافيتى، كما أطلق هو على نباح كلابه..
وكتابه..

من رسالة من «محمود درويش»
إلى «سميح القاسم»
بتاريخ ٨٦/٩/٩ - باريس

خطاب الجلوس!

سأختار شعبى،
سأختار أفراد شعبى،
سأختاركم واحدا واحدا من سلالة
أمى ومن مذهبي،
سأختاركم كي تكونوا جديرين بى،
إذن أوقفوا الآن تصفيقكم كي
تكونوا
جديرين بى وبحبى،
سأختار شعبى سياجا لملكى
ورصيفا لدربى،
قفوا أيها الناس، يا أيها المنتقون
كما تنتقى اللؤلؤة،
لكل فتى امرأة
وللزوج طفلان: فى البدء يأتى
الصبى
وتأتى الصبية من بعد. لا ثالث،
وليعم الغرام على سنتى،
فأحبوا النساء، ولا تضربوهن إن
مسيهن الحرام،
سلام عليكم.. سلام.. سلام..
سأختار من يستحق المرور أمام
مدائح فكرى...
ومن يستحق المرور أمام حداثق
قصرى...



فلينصرف..
فلا وقت عندي للقمح والكدح..
ولا اعترف..
أمامك يا أيها الشعب.. يا شعبي
المنتقى بيدى،
بأنى أنا الحاكم العادل
كرهت جميع الطغاة..
لأن الطغاة يسوسون شعبا من
الجهلة
ومن أجل أن ينهض العدل فوق
الذكاء المعاصر
لا يد من برلمان جديد ومن أسئلة:
من الشعب يا شعب.. هل كل كائن
يسمى مواطناً؟
ترى هل يليق بمن هو مثلى قيادة
لص وأعمى وجاهل؟
وهل تقبلون لسيدكم أن يساوى ما
بينكم أيها النبلاء،
وبين الرعاع .. اليتامى.. الأرامل؟
وهل يتساوى هنا الفيلسوف مع
المستول؟
هل يذهبان إلى الاقتراع معا..
كى يقود العوام سياسة هذا الوطن؟
وهل أغلبيتكم أيها الشعب، هم عدد
لا لزوم له،
إن أردتم نظاما جديدا لمنع الفتن؟
إذن
سأختار أفراد شعبي، سأختاركم
واحدا واحدا..
كى تكونوا جديريين بى.. وأكون
جديرا بكم..
سامنحكم حق أن تخدمونى
وأن ترفعوا صورى فوق جدرانكم
وأن تشكرونى لأتى رضيت بكم أمة
لى...

سامنحكم حق أن تكمّلوا ملامح
وجهى فى كل عام جديد..
سامنحكم كل حق تريدون: حق
البكاء على موت قط شريد..
وحق الكلام عن السيرة النبوية فى
كل عيد..
وحق الذهاب إلى البحر فى كل يوم
تريدون..
لكم أن تناموا كما تشتهون..
على أى جنب تريدون.. ناموا،
لكم حق أن تحلموا برضاى وعطفى..
فلا تفزعوا من أحد..
سامنحكم حقكم فى الهواء.. وحقكم
فى الضياء
وحقكم فى الغناء..
سأبنى لكم جنة فوق أراضى
كلوا ماتشاؤون من طبيباتى
ولا تسمعوا ما يقول ملوك
الطوائف عنى،
وإنى أذكركم من عذاب الحسد!
ولا تدخلوا فى السياسة إلا إذا صدر
الأمر عنى..
لأن السياسة سجنى..
هنا الحكم شورى.. هنا الحكم شورى:
أنا حاكم منتخب،
وأنتم جماهير منتخبة
ومن واجب الشعب أن يلحس
العقب
وأن يتحرى الحقيقة ممن دعاه إليه..
اصطفاه .. حماه من الأغلبية..
والأغلبية متعبة متعبة،
ومن واجب الشعب أن يتبرأ من كل
فرد نهب
وغازل زوجة صاحبه أو زنا، أو
غضب،

إن شئتم أن يزول البلد..
أعدت إلى الشعب ماهب أو دب من
سابق الشعب
كى أملك الأكثرية.. والأكثرية
فوضى..
أترضى أخى الشعب!
ترضى بهذا المصير الحقيق ..
أترضى؟!
معاذك!!
قد اخترت شعبي واختارنى الآن
شعبي..
فسيروا إلى خدمتى آمنين..
أذنت لكم أن تخروا على قدمى
ساجدين..
فطوبى لكم.. ثم طوبى لنا
أجمعين!

خطاب الضجر

ضجر!!
ضجر!!
ألا تشعرون ببعض الضجر؟!
فمن سنة لم أجد خبيرا واحدا عن
بلادى،
أما من خبر؟!
نغير تقويمنا السنوى.. وننقش
أقوالنا فى الرخام..
وندفنها فى الصحارى ليطلع منها
المطر..
على ما أشاء من الكائنات..
وأحمل عاصمتى فوق سيارة الجيب
كى أتجشى المطر.. وما من خبر؟!
وأكتب فى العام عشرين سطرا بلا
خطأ نحوى،

ومن واجب الشعب أن يرفع الأمر
للمحاكم المنتخب،
ومن واجبى أن أوافق، من واجبى
أن أعارض،
فالأمر أمرى والعدل عدلى، والحق
ملك يدى،
فإما إقالته من رضائى..
وإما إقالته للسراى..
فحق الغضب
.. وحق الرضا، لى أنا الحاكم
المنتخب!
وحق الهوى والطرب
لكم كلكم .. فأنتم جماهير منتخبة!
أنا الحاكم الحر والعاقل
وأنتم جماهيري الحرة العادلة..
سننشئ منذ انتخابى دولتنا
الفاضلة

ولا سجن بعد انتخابى، ولا شعر عن
تعب القافلة،
سألغى نظام العقوبات من دولتى..
من أراد التأفف خارج شعبي
فليتأفف..
ومن شاء أن يتمرد خارج شعبي
فليتمرد..
سنأذن للغاضبين بأن يستقيلوا من
الشعب.. فالشعب حر..
ومن ليس منى ومن دولتى فهو
حر..
سأختار أفراد شعبي
سأختاركم واحدا واحدا مرة كل
خمس سنين..
وأنتم تزكوننى مرة كل عشرين
عاما إذا لزم الأمر،
أو مرة للأبد،
وإن لم تريدوا بقائى، لا سمح الله،

وأغلق كل المسارح .. لا مسرح فى
البلد

ولا سينما فى البلد

ولا مرقص فى البلد

ولا بلد فى البلد

ولا تنغم أو وتر ..

وما من خبر؟

ضجرا!

ضجرا!

وحيد أنا أيها الشعب، شعبي

العزير

ولكن قلبى عليك وقلبك من فلز أو

حجر

أضحي لأجلك، يا شعب، إني

سجينك منذ الصغر

ومنذ صباى المبكر أخطب فيكم ..

وأحكمكم واجدا واحدا

وفى كل يوم أعد لكم مؤتمر

فمن منكم يستطيع الجلوس ثلاثين

عاما على مقعد واحد

دون أن يتخشب؟ من منكم

يستطيع السهر ..

ثلاثين عاما

ليمنع شعبا من الذكريات وحب

السفر ..؟

وحيد أنا أيها الشعب؛ لا أستطيع

الذهاب إلى البحر

والمشي فوق الرصيف ..

ولا النوم تحت الشجر

ثقيل هو الحكم .. لا تحسدوا حاكما ..

أى صدر تحمل ما يتحمل صدرى من

الأوسمة؟

وأى فتى منكم يستطيع الوقوف

ثلاثين عاما على حافة الجمجمة؟

وأى يد دفعت مثلما دفعت يدينا من

وتعرف يا شعب أنى رسول القدر
والغنى الزراعة، الغنى الفكاكة، الغنى
الصحافة،

ألقى الخبر .. وما من خبر؟!

واختصر الناس .. أسجن ثلثا ..

وأطرد ثلثا ..

وأبقى من الثلث حاشية للسمر ..

وما من خبر؟!

وأطبع وجهى - من أجلكم - فوق

وجه القمر

لكي تحلموا مثلما أتمنى لكم ..

تصبحون على ..

وما من خبر؟!

وأمنع عنكم عصير الشعير

لأن الشعير طعم الحميم .. وأنتم

أرانب قلبى ..

كلوا ماتشاوون من بصل أخضر أو

جزر ..

وما من خبر؟!

وأمرض أو أتمارض، أخلو إلى

الذات ..

أو أتفاوض سرا مع المعجزات ..

وأحرم نفسى من الكاميرا

والصور ..

وما من خبر؟!

أوجد مالا يوجد، أحرس إيوان

كسرى ..

وأدعو إلى وحدة المسلمين على

سيف قيصر

أرشو ملوك الطوائف، أمحو شرائع

سومر

أمنح أفريقيا صوتها .. وأعيد

النظر ..

بتاريخ فكر البشر

وما من خبر؟

وزارة

تساعدنى فى إدارة أسراركم..
ليس لى نائب لشئون الكناية
والإستعارة
ولا مستشار لذك طلاسم أحلامكم
عندما تحملون..
ولا نائب لاختيار ثيابى وتصفيف
شعرى ورفع الصور
ولا مستشار لرصد الديون
فوالله.. والله.. والله لا علم لى
بمالى عليكم، ومالى عليكم حلال
حلال..
كلوا ما أعد لكم من ثمر
وناموا كما أتمنى لكن أن تناموا
ودودين

بعد صلاة العشاء..
وقوموا من النوم حين ينادى
المنادى
بأتى رأيت السحر..
وسيروا إلى يومكم أمنين.. ووفق
نظام كتابى
ولا تسألوا عن خطابى
سأمنحكم عطلة للنظر
بما يسر الله لى من خطاب الضجر
ضجر!
ضجر!
سلام على، سلام عليكم..
سلام على أمة لا تعلم الضجر!!

خطاب السلام!

.. وأما الذين قضوا فى سبيل
الدفاع عن الذكريات وعن وهمهم.. فلهم
أجرهم أو خطيئتهم، عند ربهمو

خطر؟

ضجر!
ضجر!
يخيل لى أيها الشعب، يا صاحبى
أن حقى على الله أكبر من واجبى..
ولكننى لا أريد معارك أكبر منكم،
كفانا الضجر،
جراداً يحط على الوقت، يمتص
خضرة أيامنا..
ويفتح وقت الرمال رمالا من الوقت
نمشى على الرمل.. لا أثر.. لا أثر..
ومن واجبى أيها الشعب أن أتسلى
قليلاً، فمن يعيد إلى ساحة الموت
أمجادها؟

اخطئوا.. اخطئوا .. واسرقوا
وافسقوا..
لاقطع كفا وأجذع أنفا وأدخل سيفاً
بنهد نهد..
وأجعل هذا الهواء إبر
وانسى همومى فى الحكم، أنسى
التشابه بينى
وبين الملوك القدامى وأنسى
العبر..

أما من فتى غاضب فى البلاد!
أما من أحد؟
تقاعس عن خدمتى أو بكى أو
جحد؟
أما من أحد.. شكاً أو كفر؟
أما من خير؟
ضجر!
ضجر!

وحيد أنا أيها الشعب، أعمل وحدى
وحدى أسن القوانين
وحدى أحول مجرى النهر..
أفكر وحدى أقرر وحدى.. فما من

حروب .. حروب .. حروب.. أما من
قيادة

حرام حلال
حلال حرام..

لتوقف هذا العبث؟!

وتوقف إنتاج مستقبل غامض من
جثث؟

أفى الغاب نحن لنقتل جيراننا
الباحثين على أرضنا عن وسادة؟
وما الحرب ياشعب إلا غرائز أولى،
خلاف صغير على الأرض، ما الأرض
إلا رمال على الرمل..
هل دمكم أيها الناس أرخص من
حفنة الرمل؟

عم تفتش فى الحرب يا شعبى الحر ،
هل عن سيادة؟

أمعنى السيادة أن نتقوقع فى ذاتنا
ونعادى العدو المصاب بداء التوسع
والخوف؟

فليتوسع قليلا.. لماذا نخاف.. لماذا
نخاف؟

فهل تستطيع الجراد أن تاكل الفيل
أو تشرب النيل؟

فى الأرض متسع للجميع.. وفى
الأرض متسع للمساعدة
ونحن هنا ثابتون..

هنا فوق خمسة آلاف عام من المجد
والحب

مهما يمر الظلام..
وعاش السلام.

.. ..

ورثتك ياشعب .. ياشعبى الحر من
حاكم ضللك

وحطم فيك البراءة والورد.. ما
أنبياك!

وجرك للحرب من أجل بدو أباحوا
تساءك مذبخلوا منزلك

... ويا أيها الشعب يا سيد
المعجزات ، ويايانى الهرمين،
أريدك أن ترتفع
إلى مستوى العصر.. صمتا وصمتا..
لنسمع صوت خطانا على الأرض..
ماذا دفعنا لكى نندفع..
ثلاث حروب- وأرض أقل
وتأميم أفكار شعب يحب الحياة-
ورقم أقل،

فهل نستطيع المضى أماما؟ وهذا
الأمام حطام..

أليس السلام هو الحل؟
عاش السلام.

.. ..

وبعد التأمل فى وضعنا الداخلى
وبعد الصلاة على خاتم الأنبياء،
وبعد السلام على،

وجدت المدافع أكثر من عدد الجند
فى دولتى

وجدت الجنود يزيدون عما تبقى لنا
من حبوب

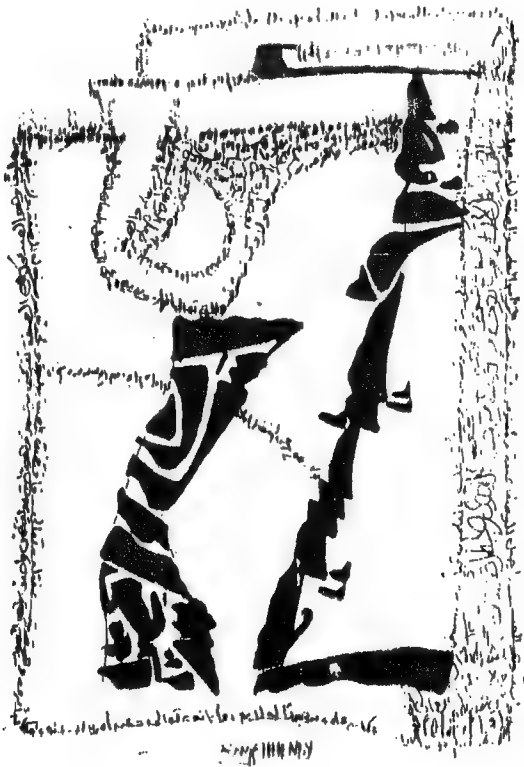
لهذا، سأطلب من شعبى الحر أن
يتكيف قورا،

وأن يتصرف خير التصرف مع
خطتى:

سأجنع للسلم إن جنحوا للحروب..
سأجنع للغرب إن جنحوا للغروب..
سأجنع للسلم، مهما بنوا من
حصون،

ومهما أقاموا على أرضنا..
ليعيش السلام..

.. ..



عن الحاكم العربي، وفي الغرب
رامبو وشامبو
وكوكا وجينز وكنز وديسكو
وسيرك.. وحرية للقطط،
فمن نحن؟ هل نحن حقا غلط
لنقضى ثلاثين عاما من الحرب
والحل في الغرب،
هل نحن حقا غلط؟
ليهرب منا الطعام
أما كنت تدرك يا شعب
إن الطعام سلام؟

ويا أيها الشعب، أن لنا أن نصحح
تاريخنا..
كي نضاهي الحضارات قولا وفعلًا..
وأن لنا أن نلحق أعداءنا السلم،
درسا وحلا،

سنقطع عنهم جميع الذرائع،
كي لا يفروا من السلم... ماذا
يريدون؟
ماذا يريدون؟.. كل فلسطين؟..
أهلا وسهلا..

يريدون أطراف سيئاء؟.. أهلا
وسهلا..

يريدون رأس أبي الهول..
- هذا المراوغ في الوقت؟-
.. أهلا وسهلا..

يريدون مرتفعات الهجوم على
الشام؟.. أهلا وسهلا..

يريدون أنهار لبنان؟.. أهلا وسهلا..
يريدون تعديل قرآن عثمان؟.. أهلا
وسهلا..

يريدون بابل كي يأخذوا رأس
"نابو" إلى السبي؟
.. أهلا وسهلا..

ولم يدفعوا الأجر.. لا شيء في
السوق، لا شيء، من حلك
ليدو الصحاري، وحرّم لهم الخراف
عليك، ومن يدلك
وقادك نحو سراب العروبة حتى
توجد من شئتوا أملك...؟
ورثتك يا شعب، يا شعبي الحر، عن
حاكم قتلك..
وأن أوان الحقيقة، فليرجع الوعي
للوعي.. لن أهلك
سوى ساعتين، لتنسى الزمان الذي
أهملك..

وإلا، سأعلن إضراب زوجاتكم في
المضاجع:
إما الصيام عن النوم ما بين
أفخاذهن..
وإما السلام.

أنا عودة الوعي، لا وعى حولي ولا
وعى قبلي ولا وعى بعدى
عرفت التصدي،
عرفت التحدي،

وجربت أن أستقل عن الشرق
والغرب، لكنني لم أجد
غير هذا التردى..

ففي عالم ينقسم:
إلى اثنين: شرق وغرب فقط
يكون الحياد شطط.

فمن نحن؟ هل نحن شرقي.. ولا
رقي في الشرق؟

في الشرق حزب النظام الحديدي،
في الشرق تنمية للنمط،
ولا شيء في السوق غير الخطط..

وهل نحن غرب؟ وفي الغرب
أعداؤنا ينشرون اللقط

سأقضى على الذكريات
سألقى احتفالات يوم الشهيد
لننسى الضعيف
سأحرق مقبرة الشهداء الحزينة
وأرفع منها العظام لتدفن فى غير
هذا المكان
فرادى فرادى،
فلا حق فى دولتى للتجمع، حيا
وميتا
لئلا يثير الفساد،
ولا حق للموت أن يتعاضد..
ويقضم تسبانا الحر منا،
سأكسر كل المدافع حتى يفرخ فيها
الحمام
سأكسر ذاكرة الحرب..
ناموا كما لم تناموا..
غدا تصبحون على الخبز والخير..
ناموا
غدا تصبحون على جنتى ،
فاستريحوا وناموا...
يعيش السلام
يعيش النظام
شلوم.. سلام

خطاب الأمير!

إذا كانت الحرب كراً وفرأ
فإن السلام مكر مفر
أحبو الأمير، وخافوا الأمير
ولا تقنطوا من دهاء الأمير
فليس لنا غاية فى المسير
ولا هدف ، غير أن تستقر الأمور

سأعطيهما ما يشاؤون منا وما لا
يشاؤون كى أحمى السلم
والسلم أقوى من الأرض.. أقوى
وأغلى..
فهم بخلاء .. لثام
ونحن كرام .. كرام..
وعاش السلام..
..
ومن أجل هذا السلام أعيد الجنود
من الثكنات إلى العاصمة،
وأجعلهم شرطة للدفاع عن الأمن ضد
الرعاع،
وضد الجياع
وضد اتساع المعارضة الأثمة،
فليس السلام مع الآخرين هناك
سلاماً مع الغاضبين هنا..
هنا لن تقوم لآى فئآت يسارية
قائمة،
سأقرم لحم اليسار، وأحجب ضوء
النهار..
عن الزمرة الناقمة،
وفى السجن متسع للجميع
من الشيخ حتى الرضيع،
ومن رجل الدين حتى النقابى
والخادمة
فليس السلام مع الآخرين هناك
سلاماً مع الراقضين هنا..
هنا طاعة وانسجام،
ليحيا السلام..
..
وأما الذين قضوا فى سبيل الدفاع
عن الذكريات وعن وهمنا.. فلهم أجرهم
أو خطيئتهم عند ربهم..
وما فات فات،
ومن مات مات،

على ما استقرت عليه: أمير على
عرشه
وشعب على نعشه...
أنا خنجر من حير
أحب الرعية إن أخلصت
وإن أرخصت دمه في سبيل الأمير
فعمر الرعية في الحب عمر طويل
وعمر الرعية إن كرهتني قصير...
أنا صانع الجيش من كل جيش بلا
أسلحة
جمعت الجنود كما تجمع المسبحة
لابنى مجتمعا للتحدى ومجتمعا
للتصدي
ومجتمعا يدمن المذبحه
أنا السيف والورد والمصلحة
وليس على ما أقول شهود
وليس على ما أريد قيود...
وليست عقيدتنا صنما جامدا،
فاحذروا،
نفاق الصديق... وحاجته للمتمدد
خلف الحدود:
وليس العدو عدوا إلى آخر الحرب...
قد نتحالف في ذات يوم لنصمى
أنفسنا من صديق لدود
ومن إخوة لا يطيعوننا، حين
نذبهم يصرخون
ويرموننا بالظنون، ولا يفهمون
سياستنا أو كياستنا حين نحرق
أطرافهم بالصواريخ
كى لا يمروا...
فإن كانت الحرب كراً وفرأ
فإن السلام مكر مفر...
... ..
حقوق الأمير على الناس أكبر من

واجبى
ألم أجد الناس جوعى .. فاطمعت
وعارية... فكسوت
وتأثته فهديت؟!
وساويت بين المثقف والمرتزق
(وأما بنعمة ما أنعم الحكم - حكى
- فحدث)
ألم أبين خمسين سجنا جديدا لأحمى
اللفة
من الحشرات، ومن كل فكر قلق؟
ألم أخلط الطبقات لالغى نظام
التقاليد
والمرجعية والزمن المحترق؟
فمن يذكر الآن أجدانه؟
ومن يعرف الآن أولاده؟
ومن يستطيع الرجوع إلى شجر
العائلة
ومن يستطيع الحنين إلى زهرة
ذابلة
ومن يستطيع التذكر دون الرجوع
إلى حارس القافلة؟
(وأما بنعمة ما أنعم الحكم - حكى
- عليك - فحدث).
ألم أجد الماء في غيمكم يختنق
فحركته فاستجاب وأب إليكم .. ألم
أنطلق
بكم نحو أعلى الشعارات كى نلتحق
بمجتمعات الرضاء، فكونوا كما
أشتهى أن تكونوا وسيروا
إلى بلد لا حدود له، لا رعاة، ولا
شاعر أو ملك،
فقد تغتنون وقد تتخمون.. وقد
أمتلكا
دعوا الأرض بورا، لأن الفلاحة عار
القدامى

يحل السلام على الجبهة الداخلية ..
نفسى الحليب
وننسى الحبوب
فيا قوم قوموا .. فهذا أوان الأمل
وهذا أوان النهوض من المأزق
المحتمل ..

إذا حاصرتنا جيوش الشمال
نحاصر إخوتنا فى الجنوب
وإن حاصرتنا جيوش الجنوب
ندمر إخوتنا فى الشمال
وحين نحاصر بين الشمال وبين
الجنوب

أحاصركم فى الوسط
فلا تقنطوا من دهاء الأمير ولا
تقعوا فى الغلط
فخير الأمور الوسط
وأنتم رهائن عندي. فخروا وخروا
ولا تسألوني أفى الأمر سر؟
إذا كانت الحرب كرا وفرا
فإن السلام مكر مفر ..
..

تقولون ماذا عن السلم، ماذا يريد
الأمير؟
أقول : أريد من السلم ما لا فضيحة
فيه

أغازله دون أن أشتبهه ..
وأبنيه سرا، وأحرسه بالحروب
الصغيرة،
كى يتقننى العدو وكى أتقيه...
وأحصى سلام الخنادق من نزوات
الخطاب

ومن طيش هذا الشباب..
وأحصى مدافعهم ثم أحصى مدافعنا
- الفوارق سلم -

قطعت الشجر
والغيت بؤس الزراعة
لاستورد الثمر الأجنبي بنصف
التكاليف،
فالشعب نصفان: جيش وبعاءه!
ولا تعملوا فى المصانع، فهى ديون
على دولة تتنامى
رويدا رويدا على فائض الحرب من
شهداء
ومن جثث فى العراء. وبترولنا
دمكم
والصناعة إنتاج ما أنتجت حربنا
من يتامى
نوظفكم فى معارك لا تنتهى كى
يعيشوا..

وكى ينجبوا للإمارة كنز الإمارة...
هاتوا يتامى..
لتحيا الخزينة عاما وعاما
وإلا .. فمن أين أطعمكم .. والإمارة
قفر

وأن الحروب اقتصاد معافى... وحر..
وإن الهزيمة ربح ونصر
وإن كانت الحرب كرا وفرا..
فإن السلام مكر مفر ..

تقولون : ماذا يريد الأمير من
الحرب،
ماذا يريد الأمير المحارب؟
أقول : أريد حروبا صغيرة
سأختار شعبا صغيرا حقيقا أحاربه
كى أحارب

وأحصى النظام من الباحثين عن
الخبز بين الزرائب
فحين نخوض الحروب

عن الصعب ، والمجد صعب كما
تعلمون، قليل التجلى،
ولكننا سنواصل هذا الطريق إلى
منتهاه، إلى منتهاكم،
فلا تقنطوا من دهائى ومن رحمة
النصر
فالنصر صبر على الليل، والليل -
يا أمتى - درجات ،
فمنه الطويل ومنه القصير... ومنه
الذى يستمر
ثمانين حولا ..
سأحكمكم لا مفر
إذا كانت الحرب كراً وفرأ
فإن السلام مكر .. مكر..

خطاب القبر!

اعدوا لى القبر قصراً يطل على
القصر
من وجهة البحر، قصراً يدل الخلود
على
ويرفع لاسمى جبالا من المرمر
الصعب
يدفع أحلامكم صلوات.. إلى
فمن كان يعير هذا البلد
ومن كان يعير هذا الجسد
فمن حقه أن يصدق أنى حى ..
وحى هو العرش حتى الأبد.
...
بلغت الثمانين، لكننى ما عرفت
السأم
وقد أتزوج فى كل يوم فتاة

وأحصى مصانعنا ثم أحصى
مصانعهم - الفوارق سلم
وأحصى مواقعنا ثم أحصى مواقعهم
- الفوارق سلم
ولكننى لا أريد السلام
لأن السلام المقام على الفرق بين
العدوين ظلم
وإن السلام المقام على الظلم ظلم
وإن السلام المقام على الاعتراف
بغيرى ظلم،
فلا بد من نصف سلم
ولا بد من نصف حرب
لأحفظ شعبى
وأحفظ حكمى...
أحارب من أستطيع محاربتة
بلا رحمة أو حرام
أسالم من لا أريد ولا أستطيع
محاربتة
بغير معاهدة للسلام
فإن السلام مقامرة كالحروب.. وشر
وإن كانت الحرب كراً وفرأ
فإن السلام مكر مفر
...
ويا قوم .. يا قوم، من آخر الليل
يطلع فجر
سلام عليكم إلى مطلع الفجر يا أيها
الصابرون
على الليل حولى..
أقاسمكم ما وهبت من المعجزات ..
وأذرف ظلى
عليكم ، لكى يتساوى الجميع بظلمى
وعدى..
وأعرف يا أيها الناس ، ما تحمل
النفس
والنفس أمانة بالتخلى ..



لأحمي التشيد من العنكبوت
وأحمي العلم
من السوس. قد يكبر البحر حولي
ولكنه يتقلص حين أحرك فيه القدم
وقد يتيبس غيم السماء ويمرض
لون الفضاء
إذا نمت يوما ونام الخدم..
ولكنني حين أصبح
أعيد الطبيعة فوراً إلى رشدتها
أعين فصل الشتاء وزيرا لكل
الفصول
وأعزل فصل الخريف
وأنقش صورة وجهي فوق الرياح
وحول الرغيف
ليتهف سكان كفى: نعم
نعم!
بلغت الثمانين، لكنني سأعيش
ثمانين أخرى
وتسعين أخرى.. وأرفع سيفي قلم،
وأحمل عنكم توابيتكم عندما
تهلكون..
وأبكي عليكم، وأريثكم يوم تهوى
البيوت
على ساكنيها، ويسكنها العنكبوت
فمن واجبي أن أعيش
ومن حقكم أن تموتوا..
لأنجب جيلا جديدا يواصل أحلامكم..
فما من أحد
رأى ما رأيته .. وما من بلد
رأى ما رأي بلدي من فتوة هذا
الجسد
فمن كان يعبد هذا البلد
فقد مات، أما الذي كان يعبدني
فمن حقه أن يصدقني حين أصدر
أمرى إلى الموت:

دعني وشعبي الولد
معا للأبد..
.. ..
وبعد الثمانين تأتي ثمانون أخرى
وأرقد في اليوم عشرين ساعة
لأرتاح مما خلقت وممن خلقت
ومن دولة ستعمرني وتركع: سمعا
وطاعة
وتنهار بعدى إذا نمت أكثر مما أنا
ولا شيء بعدى
ولا شيء بعدى
فمن تعبدون؟
وكيف تعيشون بعدى؟
ومن سوف ينقذكم من زمان الجنون
ومن سوف يحرس أبوابكم من
جراد المطر
ومن سوف يحمل ربيع الشمال
إليكم
ويمحيمكم من ذئاب الشجر؟
ومن تعبدون
لمن ترفعون تراتيلكم ولمن
تسجدون، وتتلون آيات من؟
أبا لخبز وحده؟ بالخبز وحده،
تعيشون؟ والروح خاوية من عبادة
من تعبدون؟
ومن أي معنى تشيدون مبني
الخيال لهذا الزمن
وفي البدء.. كنت .. وكونت هذا
الوطن
ليعيد خالقه، أو يموت إذا لم يكن
لائقا بعبادة خالقه،
فاعلموا واعلموا
بأن الذي قد خلق
أحق بهدي الحياة الطويلة ممن خلق

قصرنا مليئاً بأجهزة الإتصال
الحديثة،
قصرنا معداً لمملكة الشعب قى
الأخرة،
سأمر فوراً ، بنقل الوزارات
والذكريات
ومجموعة الصور النادرة
سأنتقل كل الحصون وكل السجون
وكل الظنون
لأحكمكم فى المقر الجديد
بصيغة دستورنا الحاضرة
ولكننى سأعدل بند الوراثة:
لا حق للحي أن يرث الميت إلا إذا
أثبت الميت أن الذى كان حياً هو
الميت فيه
لئلا يطالبنا الدود بالآخرة
أعدوا لى القبر أوسع من هذه
الأرض
أجعل من هذه الأرض
أقوى من الأرض
قصرنا يلخص بحراً بنافاة من
سحاب
سأجتاز هذا الممر الصغير
على فرس الغيم، والغيم أبيض
يهتز حولى
ويرسم لاسمى تاجاً وقوس قباب
سأجتاز هذا الممر الصغير
فلا عسوة للوراء.. ولا رحلة فى
السراب
أعدوا لى العرش من ريش مليون
نسر
أعدوا العذارى، أعدوا البشرب
ونادوا ملائكة الشعر: صلى عليه
وصلى له
لينسى الهواء وينسى التراب.

وإن كان لابد من موتنا فاسبقونى
إلى الموت كى تحمّلونى
وتستقبلونى ..
خذوا زوجتى معكم وخذوا أسرتى..
وجهاز القلق..
ولا تنشئوا أى حزب هناك
ولا تأذنوا لقدامى الضحايا بأن
يسكنوا معكم
ولا تسمحوا للتلاميذ أن يسرقوا
دمعكم
ولا تفتحوا صحفاً للحديث عن
الفرق بين الحياة
على الأرض أو تحتها،
ولا تسمحوا للمعارضة المستبدة أن
تتساءل
عما رفضت التساؤل فيه..
أنا الموت .. والموت لا ريب فيه
أنا من أعد لكم أجلاً لا مرد له
فاعلموا
أن ما فوق أرضى يجرى بأمرى
فلا تهربوا من مشيئة قصرى ..
فقد أختنق
وحيداً بغير جماهير تعبدنى ..
ولقد ألتحق
بكم كى أراقبكم .. كى أحاسبكم ..
فمن كان يعبد هذى الحياة
فقد هلك..
وأما الذى كان يعبدنى
فمن حقه أن يعيش معى فوق هذا
التراب
وتحت التراب.. معى للأبد ..
.. ..
أعدوا لى القبر قصرنا يطل على
البحر ..

وتسعين تينة
وعشرين زيتونة
وألفا وسبعين فجلة
سنلغى الزراعة
وندخل عصر الصناعة
بحزب وشعب وفكره

.. ..

أقول لكم ما يقرره الحزب، والحزب
سلطتنا المطلقه

سننشئ من أجل برنامج الحزب
من أجلكم طبقه

هي القوة الصاعده
ونعلن من أرضنا ثورة الفقراء على
الفقراء

فليس على أرضنا أغنياء
لنأخذ أملاكهم. فلتوزع، إذن، فقرنا
على فقرنا، في إذاعتنا والجريده.
سنقطع دابر أعدائنا الطبقيين...
أهل العقيدة

وتتهم الأنبياء بداء البكاء على
حصه في السماء

إذا الشعب يوما أراد،
فلا بد أن يستجيب الجراد...

فهيا بنا أيها الكادحون وصناع
تاريخنا الحر، هيا بنا

لنحرق شمر المديح، وشعر الطبيعة
والحب والعبرات

وكل الروايات والأغنيات القديمة
والوجع العاطفي

وما ترك الغرب والشرق فينا من
الذكريات

وهيا بنا
لنصنع من كل حبة رمل خليه

وننجز خطتنا المرحليه:

سأختار هذا الممر الصغير
لأقضى على الموت فيها .. وفي
وأفتح آخر باب...
فمن كان يعبد منكم هنا الآخرة
فقد ماتت الآخرة
ومن كان يعبدني
فإنى حى .. وحى .. وحى ..

خطاب الفكرة!

إذا قدر الحزب للشعب أن يحمل
الدرب.. فكره
وأن يرفع الأرض أعلى من الأرض،
فكره

وأن يفصل الوعي عن واقع الوعي
من أجل فكره
.. فعندئذ يصبح الشعب شعبا
جديرا بحرب وثورة!

.. ..

أقول لكم ما يقول لى الحزب
والحزب فوق الجماعه

سنقفز فوق المراحل عصرا
وعصرين .. فى كل ساعه

لنبنى جنة أحلامنا اليوم فى نمط
من مجاعه

سنلغى الحرف
سنمنع صيد السمك

ونمنع بيع الدجاج وبيض الدجاج
وملكية الظل ملكية خاصة

فلنؤم إذن كل أشجارنا الجائعه
وكل نباتاتنا الضائعة:

ثمانين نخله

مننا
وندرك أن السلع
دليل على النمط البرجوازي،
فاجتنبوها
لننتج وعيا جديدا،
وربوا الشعارات.. وادخروها
وإن صدت طوروها
وإن جاع أولادكم فاطبخوها
وفى عيد مايو كلوها
وصلوا لها وأعبدوها
وإن مسكم مرض.. علقوها
على موضع الداء فهي الدواء
وشروتنا فى بلاد بغير معادن
وواقعنا ما نريد له أن يكون ..
وليس كما هو كائن ..
فماذا ستننتج غير الشعارات؟
وهي رسالتنا الرائدة...
وإذا استثمرت جيدا
أثمرت بلداً سيداً
حالمأسالماً
بحزب وفكره

سننتج فى اليوم ألف شعار
وعشرين شاعر
فإن كانت الأرض عاقراً
فإن القيادة حبلى بما يجعل الأرض
خضراء
خطوا الشعار وراء الشعار وراء
الشعار
وهزوا الشعار، ليسأقط الوعى فكره
تدير المصانع والثورة المستمرة
فنحن الذين
سننشئ جنة عمالنا القادمين
من الفكرة المطلقة
إلى الفكره المطلقة
ونحن الذين
سنحرق كل المراحل .. كى نصنع
الطبقة
من المصنع اللغوى، وكى نرفع
الطبقة
إلى سدة الحكم حتى نعبّر عنها ...
بحزب وثوره

... وصفوا التماثيل أعلى من النخل
والأبنية
وصف التماثيل أفضل للوعى من
أمهات النخيل..
تماثيل ترفع كفى إليكم، وتعلو
تعاليم حزب لشعب نبيل
تذكركم بنشيد الطلائع: نحن أتينا
لكى ننصر
ولا بد للقيد أن ينكسر
ولا بد مما يدل على الفرق بين
النظام الجديد
وبين النظام العميل
ولا بد من صورة الفرد كى يظهر

ويا شعب .. يا شعب حزبك، شد
الحزام
لتحمى النظام
من الفكرة البرجوازية الفاسده
سنبحث عشرين عام
عن القيمة الزائدة
وعن سارقى عرق الفقراء الحرام
لنعرف أين التناقض فى المجتمع
وأين التعارض بين القيادة
والقاعده
لنعرف أنماطنا والبنى وطبيعة هذا
النظام،
ولكننا ندرك الآن أن الطبيعة أفقر

ستولد فكره
سلام عليكم
سلام على فكرة
سوف تولد من موت شعب ..
وفكره!

خطاب النساء!

على كل امرأة حارسان
وفى كل امرأة أفعوان
ألا ... فاجلدوهن قبل الأوان
اجلدوهن فى الصبح جلده
لئلا يوسوس فيهن شيطانهن
وفى الليل جلده
لئلا يعدن إلى لذة الإثم...
واستغفروا الله، وارموا
على مرفأ الجرح ورده
ولا تهجروهن فوق المخده
فإن النساء على كل معصية قدرات
وإن النساء حبيباتنا من قديم
الزمان ..

تزوجت خمسين مره
لأعرف مره
إذا كان إبني هو ابني
وأى ولى على العهد كنت أباه
وفى كل مره
أرى رجلا واقفا بين قلبى وامراتى
ولكننى لا أراه
لأقتله أو لأقتلها ، بيد أنى أراه
ويقتلنى كل يوم، وفى كل سهره
يهاجمنى عاشق سابق عند باب
القرنفل

الكل فى واحد
تماثيل تعلق على الواقع المنحدر
وتخلق مجتمع الغد من فكرة
تزهى
فلا تجدعوا أنفها عندما تسغيون
ولا تملأوا يدها بالرسائل ضد
السجون
ولا تأذنوا للحمام المهاجر أن
يستريح عليها ..
ولا ترسموا حول أعناقها صورة
للرغيف الحزين ..
ولا تبصقوا حولها ضجرا
ولا تنظروا شذرا
سأزرع حول التماثيل جيش الدفاع
عن الأمانة
وجيش مكافحة السخرية
سنصمد مهما تحرش هذا الجفاف بنا
سنصمد مهما تنكر هذا الزمن
سنصمد حتى نهاية هذا الوطن
سنصمد حتى تجف المياه .. لآخر
قطره

وحتى يموت الرغيف الأخير ...
لآخر كسره
وحتى نهاية آخر من كان يحلم
مثلى .. بأخر ثوره
فإن مات هذا الوطن
فقد عشت من أجل فكره
فموتوا .. كما لم يموت أحد قبلكم
ولا تسالوا الحزب: من أجل أية
فكره...

نموت؟
ومن أجل أية ثوره نموت؟
فمن كل فكره
ستولد ثوره
ومن كل ثورة

وماذا وراء الحجاب؟
 إلا أنهن "صواحب يوسف"
 رغم الصزام، ورغم الحرام، ورغم
 العقاب
 قوارير تكسر ..
 أساطير تسحر ..
 وذاكرة للغياب ..
 ففى أى بئر نخبئ زوجاتنا
 وفى أى غاب؟
 وفى وسعهن ملاقاتة أى هلال ..
 ينام على غيمة أو سراب
 وفى وسعهن خيانتنا بين أحضاننا
 والبكاء من الحب .. والاعتراب
 وفى وسعهن إزالة آثارنا عن
 مواضع أسرارهن
 كما يطرد المرء عن راحتيه الذباب
 ويلبس فى كل يومين قلباً جديداً
 كما يرتدين الثياب
 فما نفع هذا الحجاب؟
 وما نفع هذا العقاب؟
 وإن النساء على كل معصية قادرات
 وإن النساء حبيباتنا ..
 ...
 تعبت ... ولو أستطيع جمعت
 النساء
 بواحدة واستترحت
 وأنجبت منها ولياً على العهد حين
 أشاء
 وليا على العهد مثلى وجدي
 صحيحاً فصيحاً بواصل عهدي
 ويحفظ خير سلاله
 لخير رساله
 ويجمعكم حول قصرى ومجدى هاله
 ولكننى قلق. فالنساء هواء وماء
 وفاكهة للمشتاء

يغيب لأدخل .. ثم أنام .. فيدخل
 فكيف أحرر أجساد زوجاتنا من
 أصابع غيري؟
 وكيف أغير جلدأ بجلد .. ونهدا
 بنهد .. ونهرا بنهر؟
 وكيف أكون امرأة من بياض
 البدايه؟
 وهل أستطيع دخول الحكاية
 وعندي من الليل أكثر من ألف ليلة
 وأكثر من ألف امرأة لا تغير فخ
 الحكاية
 ولكن قلبي مؤله ..
 وعرضي مؤله ..
 وفى كل امرأة شهرزاد .. وتعلب
 وفى كل طاغية شهريار المعذب
 وإن النساء على كل معصية قادرات
 وإن النساء حبيباتنا
 ...
 ضربن على سحرهن الحجاب
 فشب اللبيب بأجسادهن، وضاجعن
 أول مفتاح باب
 وأول قط، وأول ساعى بريد ، وأول
 كتاب هذا الخطاب
 وبرأى عائشة من ظنون على ..
 ولكن تأوهن بعد العتاب:
 أصبحراء حول الحميراء، مطلع ليل،
 وشاب طلى الشباب
 لماذا... لماذا...؟
 وكيف تحرش ملح بثوب الحرير
 الأخير .. وذاب؟
 ضربن على سحرهن الحجاب
 ولكن هذا الذى لا يرى قد رأى
 واستجاب
 فهل تتغطى العواصف يوماً بشال
 السحاب؟

... وبعدئذ أوقف الحرب، من بعد

عام

وأعلن عيد السلام

وأعرف مره

لأول مره

بأن الولي على العهد .. إبنى

وأنى أبنى

بلادا بلا دنس أو حرام

فألف سلام عليكم

وإن النساء حلال عليكم

فلا تهجروهن ، لا تضربوهن ، هن

الحمام

وهن حبيباتنا، والسلام عليكم

عليهن ...

ألف سلام ..

وألف سلام!!

وذاكرة من هواء

وإن النساء إماء

يفيرن عشاقهن كما يشتهى كيدهن

العظيم

وكيدى عظيم .. ولكن فيهن موهبة

للبيكا

وفيهن ما أحزن الأنبياء ..

وما أشعل الحرب بين الشعوب

وما أبعد الناس عن ملكوت السماء

فكيف أحل سؤال النساء ؟

وكيف أحرركم من دهاء النساء ؟

على كل امرأة أن تخون معى زوجها

لأعرف أنى أبوكم

وأخذ منكم ومنهن كل الولاء ..

وقد تسألون: وكيف تنفذ هذا

القرار ؟

أقول: سأعلن حربا على دولة

خاسره

يشارك فيها الكبار

ومن بلغ العاشره ..

سأعلن حربا لمدة عام

تكون النساء عليكم حرام

وأبعث غلمان قصصرى - وهم

عاجزون - إلى كل بيت

ليأتوا إلى بكل فتاة وبنت

لأحرث من شئت منهن:

بعد الظهيرة - بنت

وفى الليل - بنت

وفى الفجر - بنت

لتحمل منى جميع البنات

وينجن منى وليا على العهد ..

منى ...

سأختاره كيف شئت

صحيحا فصيحيا مليح القوام

خطاب الخطاب!

إذا زادت المفردات عن الألف ، جفت

عروق الكلام

وشاع فساد البلاغة .. وانتشر

الشعر بين العوام،

وصار على كل مفردة أن تقول

وتخفى ما حولها من غمام

فأن تمدح الورد معناه أنك تهجو

الظلام

وأن تتذكر برق السيوف القديمة

معناه: أنك تهجو السلام

وأن تذكر الياسمين كثيرا وتضحك

، معناه: أنك تهجو النظام

ولا تستطيع الحكومة شئ المجاز

ونفى الأسى عن هديل الحمام ...

وماذا لو ارتطم البر بالبحر،
والبحر بالبحر، وامتد فينا العباب!
إلى أين يا بحر تأخذنا؟ والخطاب
يوصل خطبته فى اليباب
أنرجع من حيث ضعننا؟ إلى أين
يرجع هذا الكلام.. إلى أى باب؟
قطعنا كثيرا من القول، فليتبّع
الفعل خطوتنا فى طريق العذاب
ولكن إلى أين نرجع يا بحر؟ والبر
ذاكرة صلبة للسحاب
قطعنا قليلا من الفعل: فليملا القول
ساحة هذا الخراب
ليسر الخطاب على موت أبناثنا
الغائبين.. ويعلو الضباب
إلى شرفة القصر.. والمنبر الحجرى
المغطى بعشب الغياب
ولا تسألوا: من يذيع الخطاب
الآخر. أنا أم خطاب الخطاب؟
فقد يصدق القول: قد يكذب
القاتلون، ويحيا الغيار ويفنى التراب
وقد تجهض الأم حين تشك بأن
الجنين ابنها، ليعيش الخطاب
خطابى حريتى، باب زنانة من
ثلاثين مفردة لا تصاب ،
بصدمة واقعها. لا تغير إيقاعها، لا
تقدم إلا الجواب ،
كلامى غاية هذا الكلام
خطابى واقع هذا الخطاب
لأن خطاب النظام
نظام الخطاب ..
...

خطابى شد المسافات بين الكلام
وبين معانى الكلام
إذا جف ماء البحيرات، فلتعصروا

وبين الطباق وبين الجناس تقول
القصيد ما بيننا من حطام
وتنشئ عالمها المستقل وتهرب من
شرطتى فى الزحام
وتخلق واقعها فوق واقعنا، أو
تجردنا من سياج المنام
فيصيح حلم الجماهير فوضى، ولا
نستطيع التدخل بين النيام...
أنا سيد الحلم! لا تجلسوا حول قصرى
بغير الطعام
ولا تأذنوا للفراشات بالطيران
الإباحى فى لغة من رخام ..
... فمن لغتى تأخذون ملامح
أحلامكم مرة كل عام
... ومن لغتى تعرفون الحقيقة فى
لفظتين: حلال، حرام
فلا تبجثوا فى القواميس عن لغة لا
تليق بهذا المقام،
فإن زادت المفردات عن الألف عم
الفساد .. وساد الخراب،
لأن الكلام الكثير غبار الذباب
وأن نظام الخطاب
خطاب النظام ...

.. ..
وفى لغتى قوتى . واقعى لغتى ،
واقعى ما يقول الخطاب
فقد تريح النظرية ما يخسر
الشعب، والشعب عبد الكتاب
وليس على النهر أن يتراجع عما
فتحنأ له من سياق وغاب
سنجرى معا فوق موج الدفاع عن
الاندفاع الكبير لفكر الصواب
وماذا لو اكتشف القوم أن الدروب
إلى الدرب معجزة من سراب!



ولا تقربوا الشعر، فالشعر يهدم
صرح الثوابت في وطن من وئام
وللشعر تأويله، فاحذروه كما
تحذرون الزنى والربا والحرام،
... وإن زادت المفردات عن الألف
باخ الكلام وشاخ الخطاب
وقاضت حفاف المعاني ليتضح
الفرق بين الحماّم وبين الحما
... وفي لغتي ما يدير شئون
البلاد، ويكفي لتصمد خمسين عام
ويكفي لتستورد الخبز،
يكفي لترفع سيف البطولة فوق
السحاب،

وفي لغتي ما يعبر عن حاجة
الشعب للاحتفال بهذا الخطاب

فلا تسرفوا في ابتكار الكثير من
المفردات، وشدوا الحزام
على لفة قد تصاب بداء التضخم
.. شدوا الحزام،

فإن ثلاثين مفردة تستطيع قيادة
شعب يحب السلام،
وإن خطاب النظام
نظام الخطاب ...

لفظة من خطاب السحاب
وإن مات عشب الحقول، كلوا مقطعا
من خطاب الطعام
وإن قصت الحرب أرضي، فلتشهروا
مقطعا من خطاب الحسام
ففي البدء كان الكلام، وكان الجلوس
على العرش،
في البدء كان الخطاب.

سنمنضى معا، جثة جثة، في الطريق
الطويل على لفة من صواب

وماذا لو ابتعد الفجر عنا، ثلاثين
عاما وخمسين عاما.. ونام!

أما قلت يوم جلست على العرش إن
العدو يريد سقوط النظام
وإن البلاد تروح وتأتي؟ وإن المبادئ
ترسو رسو الهضاب!
وأن قوى الروح فينا خطاب سيبقى،
ولم يبق غير الخطاب!
فلا تسرفوا في الكلام لئلا تبدد
سلطة هذا الكلام..

ولا تدخلوا في الكناية كي لا تضل
الطريق وتفقّد كنز السراب

هوامش

(١) "الطاغية" دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي تأليف د. إمام عبد الفتاح إمام - عالم المعرفة

-١٨٣-

(٢) مصطلح الكاريزما CHARISMA مستمد أصلا من العهد الجديد في النص اليوناني الذي يعني وعية
النعمة الإلهية، وأدخله العالم الألماني ماكس فيبر (١٨٦٤ - ١٩٢٠) ليعني الصفة الخارقة التي يملكها بعض
الأشخاص فتكون لهم قوة سحرية علي الجماهير..... (المصدر السابق).

حوار

ج

د. عبد القادر القط: الحضارة الغربية قطعت علاقتي بالشعر

إجراه: مصطفى عبادة

هناك بعض النقاد يدخلون النص من مدخل خاص كالبنوية والأسلوبية - مثلاً - أما هو فانتفع تلقائياً بهذه الاتجاهات لأنها تفيد في بعض الضوابط، ثم هو لا يدخل على النص بمنهج ثابت، وإنما بالقدرة على الذوق والتقييم التابعين من الخبرة والثقافة والممارسة الطويلة للنقد.

هذه القضايا وغيرها الكثير تكلم عنها في حوار معناه وفي كتب له أو حوارات سابقة، لكننا هنا - ونحن نحياه ببلوغه الثمانين من عمره - مد الله له فيه - ركزنا على الجوانب الإنسانية التي لم يتكلم عنها من قبل كالنشأة والبيئة والتعليم وعلاقته

د. عبد القادر القط: أحد النقاد الذين تتلمذوا على أيدي جيل الرواد: العقاد - المازني - طه حسين . وهو من النقاد المعروفين على امتداد العالم العربي. تقوم رؤيته النقدية على نظرية "النقد الشامل" أي النقد الذي يتناول القضية المطروحة من دون أن تعزل بالطبع عن الصورة الفنية، إذ هناك بعض المدارس المعروفة تهتم بالتفسير النفسي للأدب، وهو ليس من أنصار أن تتحول الدراسة إلى تحليل لنفسية المبدع من خلال النص الأدبي، كما أنه ليس من أنصار الالتفات إلى القضية الاجتماعية كقضية مطروحة في العمل الأدبي بمعزل عن قيمتها الأدبية.

والذهني، ترسبت محبة اللغة العربية وإيقاع اللغة العربية.

انتقلت بعد ذلك إلى المدرسة الابتدائية ثم التوفيقية الثانوية، ثم التحقت بكلية الآداب، قسم اللغة العربية. وكان الطلاب في ذلك الوقت يختارون ما يشاءون من كليات الجامعة وأقسامها دون التقيد بالمجموع. وكانت كلية الآداب والحقوق هما التعبير السائد في ذلك الوقت بـ "كليات القمة". يتخرج من كلية الآداب: الأدباء والمفكرون والمدرسون، والحقوق يتخرج فيها: الصحفيون، والسياسيون والوزراء والمحامون. وكانت أعداد الطلبة قليلة، تتيج هذا الاختيار الحر، وأذكر حين تخرجت من قسم اللغة العربية عام ١٩٨٢ كان عدد أعضاء الفرقة سبعة طلاب، خمسة طلاب وفاتتان. لذلك كنا نعرف أساتذتنا معرفة جيدة وعن قرب خاصة إذا كان الطالب متميزاً في دراسته.

* هل كانت لك علاقة خاصة ببعض الأساتذة، يعيداً عن التلمذة المباشرة؟

— نعم. سيما وأن هناك فئة من الأساتذة الكبار الذين يتجاوز وجودهم الجامعة إلى المجتمع المصري والعربي بشكل عام في مجال الأدب والفكر والسياسة منهم:

طه حسين، أحمد أمين، أمين الخولي، عبد الوهاب عزام، مصطفى عبد الرزاق، عبد الحميد العبادي، إبراهيم مصطفى، أبو العلا عفيفي وإبراهيم مذكور وغيرهم.

بالشعر ونقد الدراما التليفزيونية ذلك المجال الذي لم يلتفت إليه أحد من النقاد قبله أو معه، على أهميته وحيويته وتأثيره في القاعدة الشعبية العريضة، والآن نترككم مع د. القط ليحدثكم عن نفسه:

— نشأت في بيئة لها تميز طبيعى خاص، في شمال الدلتا، وهي بيئة تمتد فيها حقول الأرز على مساحات شاسعة، وكانت تنتهي بمساحة من المياه: بها مصايد أسماك وطيور، ثم شريط رملي ينتهي عند بلطيم ويتميز بالنخيل والأعشاب والبطيخ، وغير ذلك.

وهي إن صح التعبير، طبيعة شعرية وهادئة، لأن عدد السكان في ذلك الوقت، في تلك المنطقة بالذات كان قليلاً، لدرجة أن أصحاب الأرض الزراعية كانوا يستقدمون المزارعين من بعض المحافظات ذات الكثافة السكانية العالية.

* لكن متى بدأت صلتك باللغة العربية والأدب؟

— بدأت صلتى باللغة العربية منذ المدرسة الأولية. والمدارس الأولية كانت أساساً لتعليم اللغة العربية وبعض مبادئ الحساب. وكان مدرس اللغة العربية يردد لنا أناشيد كثيرة، ربما كانت لغتها تفوق سننا في ذلك الوقت، لأن أدب الأطفال لم يكن قد شاع في ذلك الوقت، ولم تكن له أصول تراسع عند اختيار النصوص. لكن ترسبت من خلال هذه النصوص التي كانت تواجهنا ربما بلغة تفوق إدراكنا اللغوى



* عملت فترة أميناً لمكتبة جامعة القاهرة، هل أثر هذا العمل في تكوينك الثقافي؟

- نعم - عملت لمدة سبع سنوات أميناً لمكتبة جامعة القاهرة، وكانت هذه فترة تكويني الثقافي الحقيقي بعيداً عن المناهج المقررة وساعات الدرس المرسومة، فخلال تلك السنوات قرأت كثيراً من الأدب الأجنبي والعربي القديم والحديث، ونظمت كثيراً من الشعر الرومانسي نشرت في مجلة الرسالة والكاتب المصري وكان رئيس تحريرها د. طه حسين ومجلة "الفصول" وكان رئيس تحريرها أ. محمد زكي عبد القادر ويشرف عليها بالفعل أ. أحمد بهاء الدين في مطلع حياته الثقافية، وقد نشرت بعض القصائد أيضاً في مجلة الفجر الجديد وكان يرأس تحريرها أحمد رشدي صالح.

وقد طبعت هذه القصائد فيما بعد في ديوان: "تكريات شباب" بعد رجوعي من البعثة.

* د. عبد القادر القط: هل نواصل الوقوف عند أهم المحطات في حياتك الثقافية.

- .. حين انتهت الحرب الثانية أرسلت في بعثة إلى لندن لنيل درجة الدكتوراه، وحصلت عليها عام ١٩٥٠ في موضوع "مفهوم الشعر عند العرب" وقد ظلت الرسالة في صورتها الانجليزية المخطوطة إلى أن ترجمها د. عبد الحميد القط وهو ابن أخي.

- بعد عودتي من البعثة أنشئت

* أيهم كان أقرب لك..!

- كانت تربطني بمعظم هؤلاء الأساتذة على اختلاف السن والمكانة، صداقة ممتدة بعد التخرج، خاصة مع أمين الخولي وأحمد أمين. وكنت - مع ذلك - أزور أستاذي د. طه حسين في بيته مع صديقي الراحل د. عبد العزيز الأهواني، ود. محمد خلف الله.

وقد أمتدت صلاتي به بعد أن أشرف على كتاب اشتركت في تحقيقه مع د. الأهواني في تاريخ الأدب الأندلسي هو: "الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة" لابن بسام، وهو يشبه بالنسبة للأدب الأندلسي، كتاب الأغانى للأدب المشرقي.

وقد عهد إلى د. طه حسين فيما بعد بترجمة مسرحيتين لشكسبير في مشروعه لترجمة أعمال شكسبير حين كان رئيساً للإدارة الثقافية للجامعة العربية.

* كيف كانت علاقتك باللغة الأجنبية، وأنت متخرج من كلية الآداب قسم اللغة العربية؟

- كنا ندرس اللغة الانجليزية في المدارس الابتدائية، ثم ندرس اللغة الفرنسية كلفة ثانية في المدرسة الثانوية. وكان يدرس اللغتين مدرسون أجانب على مستوى عالٍ، لدرجة أنني بعد أن نلت شهادة البكالوريا سنة ٣٤، وجدت أن مدرس اللغة الانجليزية والفرنسية قد سبقاني إلى كلية الآداب في الجامعة.

فى أدبه.

وبعض القضايا كنظرية النقد الجديد التى كانت موضع معركة كبيرة بين د. رشاد رشدى وطائفة من النقاد كنت أحدهم مع د. محمد مندور، أنور المعداوي، ولى من الكتب كتابان هما صورة لهذه المتابعة أولهما: قضايا ومواقف، والثاني، فى الأدب العربى الحديث.

* موقفك من الشعر الحر، حينها والحادثة، الآن.

- كنت من أشد أنصار حركة الشعر الحر ودافعت عنه كثيراً، وأشدت بأعمال رواه الأوائل وكتبت مقدمة لديوانى أشير إلى هذه الحركة الجديدة وأدافع عنها، لأنها حينذاك كانت ترمى بأنها إفساد للغة العربية وباتجاه سياسى غير مرجوب فيه.

أما عن الحادثة: فهى تعنى مراعاة طبيعة العصر وتناول الأفكار السائدة فيه، مع الاهتمام بطبيعة الإبداع الجديد، ومحاولة كشف هذه القيم الجديدة وظواهرها الفنية، ومن هذا المنطلق أنا لست ضدها، لكن ما حدث عندنا مختلف، لأننا حين نقراً كثيراً من أعمال الشباب نجد فيها نوعاً من التجربة المجردة التى تتجاهل الواقع تماماً، بغض النظر من الصورة الفنية التى يمكن أن يصور بها هذا الواقع، وعليه انقطعت الصلة بين المبدع والمتلقى، وما حدث بالنسبة للموجة الأخيرة من الشعر الحديث يوضح مدى انقطاع الجسور بين طرفى العملية الإبداعية: المبدع والمتلقى.

جامعة عين شمس، وكانت تسمى حينذاك جامعة إبراهيم باشا الكبير، فعينت بها فى قسم اللغة العربية حتى أصبحت رئيساً للقسم، وعميداً للكلية.

- فى عام ١٩٥٤، صدر لى أول كتاب بعنوان "فى الأدب المصرى المعاصر" وقد أحدث صدوره معركة أدبية طويلة لم أكن أتوقعها، بسبب بحث فيه كان عنوانه "السلبية فى القصة القصيرة" وكان يتناول بالنقد بعض الأعمال للروائية للأستاذين: يوسف السباعى ومحمد عبد الحليم عبد الله، ونقد الكتاب خلال شهر واحد، ولفت إلى الأنظار كنقد أدبى.

- بدأت أمارس النقد النظرى والتطبيقاتى إلى جانب التعليم فى الجامعة، ومن الأشياء التى أحمدها لنفسى، فى ذلك الوقت: أننى بدأت تقليداً لم يكن معروفاً حينها، فدرست لطلابى أعمالاً أدبية لشباب الأدباء حينذاك مثل: نجيب محفوظ، وعادل كامل، والسحار، وباكثير، ثم يوسف إدريس ونعمان عاشور. وكان من تقاليد الجامعة ألا تدرس أعمال الأحياء خاصة إذا كانوا من الشباب.

- واكتب مع غيرى من النقاد الحركة الأدبية والثقافية فى مصر والوطن العربى، وهناك معالم كبيرة فى هذه الحركة منها أعمال كبار الشعراء فى الحركة الرومانسية، وظهور الشعر الحر، والنهضة المسرحية المعروفة فى الستينيات، وقضايا أدبية كثيرة كانت تشغل الأدباء آنذاك: الالتزام، وقدرة الأديب على الموازنة بين طبيعة الموقف السياسى والقضية الاجتماعية

بها، أولاً: من ناحية السلوك الحضارى
 فى وقت مبكر من خلال معيشتى مع
 سيدات فاضلات من أسرة الحكيم.
 وكنت - ثانياً: على صلة وثيقة
 بالثقافة الغربية من خلال قراءتى
 الأولى الكثيرة للأدب الغربى،
 ومحاولاتى المبكرة للترجمة، وقد
 أرضيت هذه النزعة إلى الترجمة بعد
 عودتى من البعثة ترجمت ثلاث
 مسرحيات لشكسبير هى: هاملت،
 ريتشارد الثالث، وبركليس. وسبع
 روايات ومسرحيات وقصصاً قصيرة
 من الأدب الروسى والأمريكى.
 لكن ربما كان ما واجهته من جديد
 فى الغرب هو الحياة الوجدانية التى
 كانت مختلفة تماماً عن حياتى
 الوجدانية فى مصر وحياة معظم
 الشباب فى ذلك الوقت. فقد كانت
 حياة بالغة المثالية والرومانسية فى
 مصر يسقط عليها الشاب كل أحلامه
 بالجمال والمثل العليا وأشواقه إلى
 الحرية، ويتخيل أشياء لا صلة لها
 بالواقع فى التجربة العاطفية، وقد
 يخلق لنفسه أسباب الفشل مع أن
 النجاح - ربما - كان متاحاً له، لتظل
 التجربة العاطفية وقوداً للتجربة
 الشعرية، إذا كان المرء شاعراً.
 وما أظن أنى تحدثت إلى من كتبت
 فيها أغلب قصائدى العاطفية أكثر من
 دقائق معدودة ولكنها كانت تعدل عندى
 دهوراً كاملة حين أخلو إلى نفسى
 بعيداً عن الواقع نفسه.
 أما فى الغرب فالتجربة - كما هو
 معروف - ذات طبيعة مختلفة تماماً،
 ولعل هذا كان من وراء البلبلة

* ودورك فى التعليم الجامعى.

- قد يعرفنى المجتمع الأدبى ناقداً
 ومشاركاً فى الحياة الثقافية، ومتابعاً
 لنشاط الشباب والاتجاهات الجديدة
 دون أن يحول التقدم فى السن عن
 إدراك طبيعة التحولات الاجتماعية
 والحضارية وما تنتجه من اتجاهات
 ومفاهيم جديدة.

لكنى اعتر بذور قد لا يلتفت إليه
 الكثيرون وهو دورى فى التعليم
 الجامعى على مدى خمسين عاماً، وهو
 دور كنت خريصاً فيه أن أقتررب من
 طلابى وأعطيتهم ، وأقتررب من
 مشكلاتهم الفكرية والنفسية، وعلى
 مدى هذه السنين الطويلة أعتز بألاف
 الطلاب فى مصر والوطن العربى،
 ويسعدنى دائماً ما ألقاه منهم من وقاء
 ومحبة كلما سنحت الفرصة لأقاهم فى
 محفل من المحافل أو نشاط من
 النشاطات الإنسانية العامة.

ومع ذلك دعنى أنبهك لشيء ، وهو
 أننى بالتوازي مع دورى فى التعليم
 الجامعى، فقد رأيت تحرير أربع
 مجلات هى على التوالى:

- الشعر: ١٩٦٤-١٩٦٥.

- المسرح: ١٩٦٧-١٩٦٨.

- المجلة: ١٩٧٠-١٩٧٣.

- إبداع: ١٩٨٣-١٩٩٢.

* كيف تلقيت الحضارة الغربية فترة البعثة؟

- الثقافة الغربية لم تكن غريبة
 على حين سافرت، لقد كنت على صلة

عن كل مسلسل تقرير اضافياً، يتضمن ملاحظات كثيرة عن الحوار والسيناريو، والشخصيات الدرامية.

* وعلاقتك بالموسيقى والغناء؟

- فى وقت مبكر فى كلية الآداب كان هناك جمعية للموسيقى الكلاسيكية يديرها د. لويس عوض، وكنت استمع من خلالها إلى الموسيقى الكلاسيكية المعروفة. ولكنى كنت أكثر ميلاً إلى ألوان أخرى من الموسيقى الخفيفة. عند شتراوس وبعض المقطوعات من كورسكوف وعند تشايكوفسكى وغيرهم.

أما عن الموسيقى العربية فقد استمعت إليها أول ما استمعت فى طفولتي، استمعت إلى: منيرة المهدية، وعبد اللطيف البنا، وسلامة حجازي. وقد كانت تجربة طريفة حين جاء أحد أهل القرية بفونوغراف، كان يسمى الريفيون حينذاك "مكينة الغناء" وجلسنا فى ساحة القرية ذات ليلة نستمع إلى هذه الأغنيات الجميلة.

ثم بدأت استمع إلى أم كلثوم فى أغانيها القصيرة الأولى. وبعدها كنا نقيم حفلاً ختامياً فى الجامعة بمناسبة ختام العام الجامعى كانت تحبب أحياناً أم كلثوم قبل أن يعظم شأنها ثم ليلي مراد. وكنت أيضاً شديد التعلق بصوت اسمهان.

* والآن...؟

- أسمع الآن الأغاني الجديدة وأطرب لبعضها مما يتضمن كلمات شعرية جميلة ولحناً غير صاخب وغير مسرف فى السرعة وغير ضائع فى غمار المركبة الجسدية، والصورة والإيقاع العالى.

النفسية التى قطعت الوشائج والصلات بينى وبين الشعر، إلى جانب انشغالى بالرسالة الجامعية ثم بالنقد بعد عودتي من البعثة.

* هل انضممت إلى أى من الأحزاب السياسية التى كانت موجودة فى مطلع شبابك؟

- ككثير من شباب تلك الأيام كنت مشغولاً بالسياسة، وقد انضممت إلى بعض الأحزاب السياسية فى ذلك الوقت مثل: الوفد، ثم السعديين، ثم مصر الفتاة وكان آخر المطاف. وكانت لى صلة وثيقة بزمعلاء مصر الفتاة مثل: أحمد حسين ومحمد صبيح وفتحى رضوان. لكننى لم أرض عن تحولاتهم الأخيرة، وفقدت ثقتي بسياسة الأحزاب جميعاً فى النهاية.

* كنت من أوائل النقاد الذين اهتموا بنقد الدراما التلفزيونية، ما الذى لفت نظرك إلى هذا الحقل الحيوي.. ولماذا توقفت..؟

- توجهت إلى الاهتمام بالدراما التلفزيونية، لأننى لمست مدى تعلق الناس بهذا اللون الجديد من الدراما، ومدى تأثيره فى سلوك الناس ولغتهم وتفكيرهم. وقد كتبت عدة مقالات ضمنيتها كتاباً بعنوان "الكلمة والصورة".

لم أتوقف عن ذلك النوع من النقد .. لكننى أمارسه الآن بطريقة غير معروفة للناس. إذا أقوم بقراءة النصوص، نصوص المسلسلات، لإبداء الرأى فيها، لقطاع الإنتاج، إما بالقبول أو اقتراح تعديلات أو الرفض، وأكتب

تحية

ت

في ثمانين عبد القادر القط خير التجريب الوسيط

حلمى سالم

موقعه الجامعي كأستاذ مرموق في جامعة عين شمس، أو من خلال كتابته النقدية التي أسهمت في تكريس الأدب الجديد، وبخاصة: الشعر الحر. وسوف أنتهز فرصة احتفال الحياة الأدبية ببلوغه الثمانين - أطال الله عمره - لكي أقدم بين يديه تحية واجبة وامتنانا تأخراً كثيراً، حتى وإن تخلل هذه التحية وذلك الامتنان بعض المشاكسات التي يحلو للأبناء أن يعاكسوا بها الآباء، خاصة إذا كان الآباء، مثله، واسعى الصدر.

حينما صعدت حركة الشعر الحر - في أواخر الأربعينيات وأوائل

يصل الناقد الكبير د. عبد القادر القط هذه الأيام عامه الثمانين (ولد في ١٠ إبريل ١٩١٧). ود. عبد القادر القط قيمة ثقافية وأدبية وأخلاقية كبرى من قيم تاريخنا المصرى والعربى الحديث، بدعمه النقدي لتيارات الأدب التي ظهرت في الخمسينيات والستينيات مع النقلة الأدبية الكبيرة التي عاشها المجتمع العربى فيما بعد الحرب العالمية الثانية وبداية تهرز الشعوب العربية. وعلى الرغم من مناوشاتنا الكثيرة - نحن جيل شعراء الحداثة، كما يطلقون علينا - مع د. القط، فليس من ريب فى أن هذا الرجل قسام بدور عظيم فى تنشئة أجيال متتالية، سواء من خلال

وعندما تولى د. القط رئاسة تحرير مجلة «الشعر» عام ١٩٦٤، ما لبثت أن وقعت حادثة التأشير الشهيرة لعباس محمود العقاد (رئيس لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب آنذاك) التي حوّل بها شعر صلاح عبد الصبور «إلى لجنة النشر للاختصاص»، ثم سرعان ما صدر عن لجنة الشعر نفسها بيانها الأشهر (كتبه كل من العقاد وزكي نجيب محمود) الذي هاجم الشعر الحر هجوما قاسيا، وتصدى د. القط للعلاقين العقاد ونجيب محمود بالرد التفصيلي الناجع، وقبل ذلك كان قد فتح مجلة «الشعر» لترسيخ المدرسة الشعرية الجديدة، حتى أن بيان اللجنة هاجمها هي الأخرى مطالبا بإيقافها أو بالرقابة على ما تنشره، من أجل المحافظة على المال العام.

وقد نشر د. عبد القادر القط هذا البيان في كتابه «قضايا ومواقف»، وفنده تفنيدات حاسمة مدوية.

يقول البيان: «إن اللجنة قد لاحظت - مع الأسف - أن ما تبنيه هنا (تقصد تدعيم ثقافة الوطن الأميلة) بأموال الدولة، ووفق قانونها، تحاول جماعة أخرى أن تهدمه هناك، بأموال الدولة أيضا، ولكن بما يناقض قانونها». ثم يؤكد البيان «أن هدف فن الشعر هو إبراز الطابع القسومي من جهة، واحتفاظ الأمة بشخصيتها وطابعها المميز من جهة أخرى».

كما أوضح البيان: «وبديهى أنه إذا أريد لشخصية الأمة، بل إذا أريد لشخصية الفرد الواحد أن تظل محتفظة بطابعها المميز فلا مناص من

الخمسينيات - كان د. عبد القادر القط، إلى جانب جهده النقدي، يكتب الشعر العمودي التقليدى فى صورته الرومانسية المتأثرة بخطى مدرسة «أبوللو» وشعرائها من الرومانتيكيين الكبار: ناجى، على محمود طه، أحمد زكى أبو شادى، محمود حسن إسماعيل وغيرهم. وقد أصدر شعر هذه الفترة - بعد ذلك - فى ديوان شعرى تقليدى بعنوان «ذكريات شباب»، لكن القط بحسه النقدي الرفيع وروحه الوثابة أدرك أن المستقبل للتجديد فى الشعر، أى للشعر الحر، لأنه التعبير الحق عن اللحظة التاريخية التى يعيشها مجتمعنا العربى والمصرى آنذاك، فترك الشعر العمودى وجند قلمه النقدي وطاقته الروحية كلها فى الدفاع عن الشعر الحر وتمتين خطاه ودعم ولادته الوليدة، فى مواجهة أقطاب الكلاسيكية الكبار، وفى مواجهة نوك شعرى عام تربى على الأداء التقليدى للشعر القديم.

والواقع أن تلك النخبة من النقاد، التى ضمت مع القط كبارا من أمثال عز الدين إسماعيل ومحمد النويهى ولويس عوض وأنور المعداوى وبدر الديب ومحمود أمين العالم ورجاء النقاش وغيرهم، لم تكن تتافع من الشعر الجديد فحسب، فالشاهد أن الدفاع عن القيم الشعرية والنقدية الجديدة كان فى الوقت نفسه دفاعا عن مجمل القيم الفكرية والاجتماعية الناهضة، التى نشأت مع التغيير الاجتماعى السياسى بعد ثورة ١٩٥٢، فى صراعها مع قوى السلفية والجمود.

بيان لجنة الشعر، الذي ثار عليه سابقا، رأى د. القط أن شعر الحداثة هو شتات لا قوام له ولا جسد، وأنه قوضى ضاربة، ولا يعدو أن يكون - في أفضل أحواله - جموحا ذاتيا متبددا لم يجد بعد ضيافته الصحية المستقرة (إبداع، ندوة: الشعر العربى المعاصر، أغسطس ١٩٨٨).

وفى رده القوى على فكرة «الإطار الثابت على مر التاريخ» - التى قالت بها اللجنة فى بيانها - أوضح د. القط بجلاء مبين أن «الإطار فى الشعر وفى أى فن آخر لا تفرضه تقاليد ثابتة على مر العصور، وإنما ينبع من عرف عصر بعينه، وتفرضه طبيعة التجربة الشعرية وطريقة إدراك الشاعر لها، وخضوعه لساثر مقومات الحضارة فى عصره. وكل تغير فى هذه الحقائق لا بد أن يفرض بالضرورة تغييرا فى الصورة الفنية، أو ما تسميه اللجنة «الإطار». تلك هى «البديهية» الثابتة باستقراء تاريخ الفنون عند كل الأمم المتطورة الناهضة».

وعلى الرغم من هذا الموقف الناصع المضى فى مسألة الأشكال الفنية بوصفها تجسيدا لحاجات حضارية وإنسانية تتجدد من عصر إلى عصر، فإن هذه «البديهية الثابتة» لم تمنع د. القط - فيما بعد - من عدم تقبل الأشكال الشعرية الجديدة، ولم تمنعه من إنكار أن هذه الأشكال تفرضها طبيعة التجربة الشعرية وطريقة إدراك الشاعر لها وخضوعها لساثر مقومات الحضارة فى عصره، حتى غدا يطالب (مثلما طالبت لجنة الشعر من قبل) بما

قيام إطار يدوم على مر التاريخ ليكفل لها الثبات، لأنه إذا تحطم الإطار فى كل مرحلة يتغير التفكير خلالها، فأين يكون الرباط بين يومنا والأمس؟».

قدم د. القط ردا بليغا على بيان لجنة الشعر احتوى على دفاع مجيد عن الشعر الحر وعن التقدم فى الفنون والمتطور فى الآداب. وكان أول ما أخذه القط على اللجنة أنه «لم يخطر ببال اللجنة الموقرة التى تسمى نفسها مجمعا من مجامع العلم والفن أن تقوم بدراسة وافية لهذا الشعر الجديد، تحاول أن تتبين فيها دوافع ظهوره ورواجه بين الشباب، وتلمس ما قد يكون فيه من البذور الصالحة التى يمكن أن تنعوا بالرعاية والتوجيه، أو تنتهى إلى رفضه رفضا تاما قاطعا، قائما على أصول فنية سليمة».

ومن أسف أن هذا المطلب العادل هو نفسه ما لم يفعله د. القط بعد ذلك (سواء كناقد، أو كرئيس للجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة)، وما لم يفعله معظم زملائه من كبار النقاد تجاه شعر الحداثة. ومثلما اكتفت لجنة الشعر السابقة بالإدانة دون درس أو تمحيص، ولماها ناقدنا على ذلك لوما صائبا، اكتفى هو ومعظم النقاد بتوجيه الاتهام للشعر الجديد وإخراجه من جنة الأصالة الشعرية، بدون دراسة وافية (يقوم بها ناقد فرد، أو تقوم بها لجنة الشعر اللاحقة، باعتبارها مجمعا من مجامع العلم والفن) تحاول أن تتبين فيها دوافع ظهور هذا الشعر ورواجه بين الشباب.

على العكس من ذلك، وبالتشابه مع

الخارجة عن المألوف، حتى تنمو ويشد عودها وتصبح من الحقائق الأدبية الأكيدة.

وتساءل ناقدنا الكبير: «لا أدرى كيف ترى لجنة الشعر أن مهمتها هي مجرد المحافظة على القيم الثابتة؟ وكيف لا يكون من أهم غاياتها العمل على تطوير هذه القيم ورعاية المحاولات الجديدة بتوجيه ما تراه صالحا منها، ورفض ما تعتقد أنه نزوة عابرة ورفضاً قائماً على التمهيد والدرس؟».

على أن الأطراف من ذلك كله أن د. القط ذكر اللجنة - في معرض دفعه لتهمة الغموض التي ألصقتها اللجنة بالشعر الحر - بجملة أبي تمام الشهيرة، حينما سأله سائل: لماذا لا تقول ما يفهم؟ فرد أبو تمام: ولماذا لا تفهم ما يقال؟

والواقع أن ذلك الدفاع الحار الذي واجه به د. القط بيان لجنة الشعر عام ١٩٦٤ هو نفسه - بتعديلات بسيطة راجعة إلى فارق ربع القرن وما جرت فيه من مياه - الدفاع الذي رفعه شعراء الحداثة الشباب أمام د. القط نفية حينما صار مسئولاً منذ عام ١٩٨٢ عن مجلة «إبداع»، وراح يتخذ تجاه شعرهم نفس موقف العقاد ولجنة الشعر من الشعر الحر، مع اختلافات طفيفة ترجع إلى الروح الكريمة لشخص د. القط، وإن تشابه موقفه الفكري - إلى حد بعيد - مع الموقف الفكري الذي جسده بيان لجنة الشعر قبل عشرين عاماً من تولى د. القط مسئولية «إبداع».

و هكذا، فإن الدكتور القط (بعد عقدين من نقده السديد لمبدأ لجنة

يشبه الإطار الثابت الذي قد تتغير الأفكار أو بعضها داخله، لكنه لا يتغير (وهو عنده، بالطبع، إطار حركة الشعر الحر).

ويبدو لي أن الحلقة المفقودة في موقف ناقدنا د. القط - وأصحاب نفس نظرتهم من النقد - بالقياس إلى كلامه السديد السابق، هي أنه لا يرى أن العصر قد اختلف عن العصر الذي صعدت فيه تجربة الشعر الحر، ومن ثم فهو لا يرى مسوغاً يبرر بروز أشكال جديدة، وأن الحقائق التي استوجبت تغييراً في الصورة الفنية إبان لحظة ظهور الشعر الحر لا تزال كما هي، بما لا يوجب تغييراً في طبيعة التجربة الشعرية.

وهذا، بالضبط، ما يخالفه فيه الشعراء الجدد (خواطر في فكر الشكل، حلمي سالم، أدب ونقد، نوفمبر ١٩٩٢). وحول ربط اللجنة بين اللغة العربية وبين مجدنا القومي، أعلن د. القط: «إن مجد اللغة الذي نتحدث عنه اللجنة ليس شيئاً جامداً محفوظاً في المعاجم ودواوين الشعر القديمة، وإنما هو ظاهرة حضارية تنمو وتتغير بنمو الحضارة وتغيرها، وتختلف مفاهيمها على مر العصور».

أما فكرة اللجنة حول ضرورة التعامل مع المستقر الثابت من الصورة الفنية، وتجاهلها للاتجاهات التي لم تستقر بعد، فقد صدها د. القط صداً مكيناً، يتم عن حس عال بالتطور والتعاطف الحار مع الجديد، وعن إدراك لمسئولية المؤسسات والنقاد ومجمل الحياة الثقافية، في رعاية التجارب المباشرة

أن يتخذ موقف لجنة الشعر نفسه بعد ذلك، حينما تحققت نبوءته فى أخريات السبعينيات ومعظم الثمانينيات، عندما اضطر شعراء الحداثة إلى إصدار شعرهم وفكرهم الشعرى الجديد فى نشرات غير دورية ودواوين على نفقتهم الخاصة (مثل جماعتي إضاء ٧٧، وأصوات، وغيرهما)، وبدلاً من أن يرى د. القط أن ذلك هو رد الفعل الصحى على انسداد المنافذ أمام التجارب الجديدة - كما رأى سابقاً - فإنه قد قرع الظاهرة وأصحابها، متهما إياهم بأنهم غير أصلاء وغير مؤهلين للدخول الطبيعى فى الحياة الأدبية، وأنهم - بهذه النشرات والمجلات والمطبوعات - يحاولون التسلل إلى الأدب من الأبواب الخلفية (افتتاحية إضاء ٧٧، العدد ١٢، ١٩٨٥).

بل إنه فى إشرافه على مجلة «إبداع» أخذ بنصيحة لجنة الشعر التى هاجمها فى حينها، فخصص لهذا «الهامش الحداثى» صفحات قليلة بالمجلة جعلها باباً منفرداً أسماه «تجارب»، معزولاً عن المتن الأسمى للشعر بالمجلة، يحتوى على تجارب من شعر الحداثة الذى لم يستقر ولم يدخل بعد فى إطار «الشعر» الذى يعرفه رئيس التحرير ويعترف به.

هكذا تشابه موقف د. القط مع موقف العقاد حينما دارت الدورة كاملة، لكن ذلك لا يعنى أن التطابق كان كاملاً تاماً، فقد تميز د. عبد القادر القط دائماً بدمائة خلق وسماحة روح فرقته عن العقاد، كما أنه لم تكن لديه - قط - تلك

الشعر فى الأخذ بالمستقر من الشعر وترك الهامشى الذى لم تستقر تجاربه بعد) عمل المبدأ نفسه فى تقييمه للتيار الجديد من شعر الحداثة، معتبراً إياه فرعاً على أصل وهامشاً على متن، وأنه لا ينبغي أن يروج - أكثر مما يسمح به للفرع والهامش - حتى لا تختلط المعايير وتضيع القيم الثابتة.

وإذا كان بيان لجنة الشعر ١٩٦٤ قد أدان الشعر الحر لأن به عوامل خارجة عن ثقافتنا الأصلية وهويتنا النقية، متهما هذا الشعر «باتباع المؤثرات الأجنبية المعادية لعقيدتنا الإسلامية (بما يجعله هذا الاتهام من طعن مزدوج فى الوطنية والدين عند شعراء التجديد) فإن د. القط، ١٩٨٤ وما بعدها، قد انطلق من نفس الإدانة بتهمة التبعية للغرب، حينما قال - بلغة أكثر رقة - فى معرض نقده لشعراء الحداثة: «لا بد أن يكون اتجاهنا نابعا من طبيعة حياتنا وواقعنا بكل ما فيه من مؤثرات، ولا ينبغي أن تكون التبعية هى المحرك الأول لإبداعنا»، مؤكداً أن هؤلاء الشباب من الشعراء قد «انطلقوا إلى كتابة المبهم والمزخرف، وإلى ما أسموه بقصيدة النثر، التى إذا قرأت ما فيها من هيستريا أعابتك الحساسية الجديدة، كما يقولون» (الشرق الأوسط، حوار مع د. القط، ١٩٨٦).

والحق أن التعاطف الجميل مع الجديد الذى أبداه د. القط عام ١٩٦٤ (حينما تساءل بحق عما يفعله الشباب الجدد إذا كانت المناظر موصدة أمامهم: هل ينشرون شعرهم فى نشرات خاصة يوزعونها على الناس؟) لم يمنعه من

عبد القادر القط المعايير التي ستختار المجلة بمقتضاها ما تقدمه إلى قارئها، ولخص هذه المعايير في ثلاثة هي: الجودة والابتكار والحداثة.

كما أوضح أن ثبات القيم وصلاحيها - في جملتها - لكل زمان ومكان في الأدب والفن شيء « يخالف طبيعة التطور الحضاري والتغير الدائم في المجتمع والفكر والوجدان البشري ».

وفي هذا السياق يؤكد د. القط أن « الحكم دائماً على الجديد بمقدار موافقته أو مخالفته للقديم يقل طاقة المبدعين ويعوق خطوات التجديد، ويحول دون أن يتلقى الناس الإبداع المعاصر بالقبول، إذ يضعه موضع الشك والريبة. وهو إلى جانب هذا حكم بعيد عن منطق الأشياء، فما دام الجديد جديداً فإنه لابد أن يختلف بالضرورة عن القديم، وإن انطوى بالضرورة أيضاً على امتداد له ».

ويثبت د. القط منهجه المفصلي في الحكم بقوله: « إن المعركة بين القديم والجديد امتحان لكل جديد وتحصيص له، لكنها لا ينبغي أن تدور في جوهرها حول الكشف عما قد يكون فيه من امتداد لقيم القديم وتقاليده الموروثة أو ما يتضمن من انقطاع عن تلك القيم والتقاليد، بل ينبغي أن يكون مدارها حول طبيعة الجديد (في ذاته) وهل نشأ من حاجة حقة إليه، وهل أُرِضى تلك الحاجة بما أُبدع؟ ».

وعلى ذلك « فالجديد لابد - في معظمه - أن يراعى طبيعة المجتمع ومرحلته الحضارية، فلا يكون كله « طليعياً » ينشد الجدة وإن أدى ذلك إلى قيام

الروح الاستبدادية الواحدية التي كانت لدى العقاد، بل على العكس تمتع د. القط بروح ديمقراطية حقه واحترام عميق للرأي الآخر. ولعل اختراع باب « تجارب » في مجلة « إبداع » - على الرغم من ملاحظتنا السابقة عليه - دليل على تلك الروح الديمقراطية التي لم يشأ صاحبها أن يسيد رأيه فيما لا يتذوقه، فاختر أن ينشره - واضعاً إياه موضع « التجارب » - مشيراً بذلك إشارة رامية إلى أنه شخصياً لا يسيغ هذه التجارب: كناقد ومُتذوق.

وقد كان في هذه « التجارب » كثير من قصائد « النثر » التي تسبب للدكتور « الفزع النقدي الجمالي » حيث « تصيبه هستيريا هذه القصيدة بالأساسية الجديدة »، كما أشار - ساخراً - ذات مرة!

كما تجلت هذه الروح الديمقراطية والسماحة الفكرية والروحانية في رئاسته لمهرجان الإبداع الشعري الأول (١٩٩٣) الذي سادت فيه قصيدة النثر سيادة شبه كاملة، وهو رئيس لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب (نفس موقع العقاد فيما سبق).

ثم هو - في النهاية - يقول رأياً لا يرفع سيفاً، يكتب رأيه ويدافع عنه حتى لو اختلفنا معه - ويقدمه باعتباره صاحب رؤية نقدية لا صاحب عصا الشعر، لأنه يعرف - كنا قد كبير - أن عصا الشعر ليس لها صاحب واحد وحيد مفرد.

في افتتاحية العدد الأول من مجلة « إبداع » - يناير ١٩٨٣ - ساق الدكتور

البطيعة بينه وبين الناس».

ويمكن أن نلخص مذهب د. القط فى جملة واحدة هى: «خير التجريب الوسط».

وعلى ضوء هذا المعيار، فإن الشعر الجديد - عند د. القط - قد «جنى فى السنوات الأخيرة إلى ضروب من «الحذقة» والغموض والمغلق والتفلسف الظاهري، والخضوع فى العبارة الشعرية لجرد تداعى المعانى والألفاظ، ففقد فى كثير من نماذجه الوهج والتوتر الشعرى، وبألف فى النظرية المقصودة وأكثر من استخدام الرخص العروضية واستحدث لنفسه رخصا خاصة».

هذه هى النظرية التى عمل بها د. القط فى قيادته مجلة «إبداع». أما كيف يراعى الشعر طبيعة المجتمع؟ وما هى، أصلا، طبيعة المجتمع ومرحلته الحضارية؟ وهل حقق الشعر الجديد التوافق بينهما أم لم يحقق؟ فذلك كله متروك لرأيه وحده. وعلى ضوء رأيه يكون حكمه!

ولذلك، فإن الإبداع الذى «كله طليعى» كان نصيبه الرفض من الناقد الكبير أو النفى فى باب «تجارب». وهو نفى يريد به رئيس التحرير أن يبعد مسئوليته عن اختياره، وفى الوقت نفسه لا يريد أن يتحمل مسئولية رفضه كلية. فاختار هذا الحل الوسط: أن ينشره مبينا للقراء أنه لا يميل إليه ولا يعتبره شعرا حقيقيا (حتى لو كان فيه شعر لشاعر كبير راسخ مثل محمد عفيفى مطر، أو لشعراء بارزين مثل حسن طلب وعبد المنعم رمضان ومحمد

بنيس وغيرهم).

والواقع أن هذا الحل لم يكن سيئا كله، فقد قدم هذا الباب نخبة من أهم قصائد التجريب فى الأعوام العشرين الأخيرة (لشعراء من كل التيارات)، حتى أن قطاعا كبيرا من القراء صار يتوجه مباشرة - حين يتلقى المجلة - إلى باب «تجارب» ليقينه أنه سيجد فى هذا الباب الشعر الجريء، المتجدد البعيد عن برودة الشعر الشرعى الموجود فى متن المجلة الرئيسى! بل صار بعض الشعراء التجريبيين أنفسهم يحزنون إذا نشر د. القط شعرهم فى متن المجلة الرسمى وليس فى باب «تجارب»، لأن ذلك كان معناه، بالنسبة لهم، أن قصيدتهم عادية مألوفة معتدلة، لا جديد فيها، ولا اجتراف.

وبعد ثمانية أعوام، أى فى عدد فبراير ١٩٩١، كتب د. القط الافتتاحية الأخيرة له فى قيادة «إبداع» قبل أن يتركها فى العدد التالى لقيادة الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى.

فى كلمته بعنوان «عود على بدء» قدم الناقد الكبير ما يشبه «كشف حساب» للمجلة فى عهده، مشيرا إلى أنه قد التفت على صفحاتها الأجيال والاتجاهات، وتجاوز الحديث والطيلى والتجريبي. وأعلن د. القط سعادته بالأجيال الجديدة التى قدمها، إذ «لم أضيق بمغامراتهم الفنية ولا باقتناعهم المسرف أحيانا بما يبدعون».

والطريف أن د. القط قد نشر فى هذه الافتتاحية نص الافتتاحية الأولى (يناير ١٩٨٣)، التى قدم فيها تصوره الكامل، ليرى القراء إلى أى مدى تحقق

هذا التصور.

ثم دافع القط عن سياسته في هذه السنوات الثماني، مشيراً إلى أنه قد تضاربت الآراء في تلك السياسة تضارباً يعكس طبيعة الحياة الفكرية في مجتمعنا العربي وما ينطوي عليه من مفارقات، فأخذ بعضهم على المجلة جمعها بين القديم الذين يرون فيه تخلفاً لم يعد صالحاً للبقاء، والجديد الذي ينبغي أن تكون المجلة خالصة له وحده، على حين رأى آخرون أنها تنحاز انحيازاً ظاهراً إلى الجديد، ولا تتبع لنماذج الإبداع في الصيغ التقليدية إلا أيسر النصيب، مشيراً إلى أن هدف المجلة كان تقديم «صورة متكاملة الجوانب لأدب العصر على اختلاف اتجاهاته ومستوياته».

وفي دراسته الإضافية «رؤية للشعر العربي المعاصر في مصر» (إبداع، مارس ١٩٩٦) شرح د. القط كل آرائه في الحالة الشعرية الراهنة، تلك التي كان ينشر الآراء حولها متفرقة في افتتاحيات أو حوارات أو تعليقات قصيرة.

يرى د. القط أن شعراء الحداثة دائمو الغض من قدر غيرهم من رواد الشعر المر، ولا يعترفون بتداخل المراحل الحضارية ولا ببعض امتداد للقديم في الجديد، ولا باختلاف أدواق المتلقين، ويسمون إبداع الرواد «جاهلية الشعر المر»، ويلحون على أن إبداعهم وحده هو الذي يمثل الإبداع الحديث.

وعند د. القط فإن شعر الحداثة يقوم على الارتداد عن الواقع الخارجى، ليرصد وجود الشاعر الداخلى فى

اللاشعور وما يختزنه العقل الباطن من تجارب وذكريات. وهو ما يؤدى إلى «الغموض المغلق» الذى يأتى كثير منه على سبيل القصد إلى الإغراب أو التغطية على ضعف الموهبة.

ويشير الناقد الكبير إلى أن نقاد المناهج الحديثة أقروا فى نفوس الشعراء الجدد أن الشعر كامل الانقطاع عن العالم الخارجى حتى ليبلغ أن يكون «شجرة» يجتهد المتلقى فى حلها أو فك رموزها. وأن الغموض دائماً قرين العمق، وأن الوضوح قرين السطحية. وهم يدعون تفجير اللغة، بينما غاية الشاعر الجدد فى كل عصر أن يحمل بعض الألفاظ دلالات جديدة، أو يضعها فى نسق مبتكر أو يولد منها مجازات غير مألوفة.

يقول د. القط: «وزاد من تلك القطيعة استعلاء الشعراء من المجددين والمجربين على المتلقين إلى حد إنكار وجودهم متعللين أيضاً بمصطلح نقدى جديد يقول إن «النص يتعدد بتعدد قرائه»، وهو قول يفضى بالضرورة إلى إنكار الذوق العام لأبناء العصر الواحد ويلغى وجود المتلقى الذى يمثل قى صيغته المفردة جمع المتلقين ممن يضمنهم الزمان والمكان».

ثم يأخذ عليهم «إنكار القيمة»، وأن الإفراط فى مسألة الجنس بتجاربه لا تعدو أن تكون زهواً بالخروج المتخذى عن المألوف واقتحام المحرم، أو هو «أقرب إلى مراهقة جنسية» أفلتت من غرائز مكبوتة أو محبطة أو معقدة.

وأن قصيدة «النثر» أصبحت نكاة يتكئ عليها كل من تعتمل فى نفسه

إليها في بعض الأوقات، لاسيما إذا صدرت هذه الآراء من ناقد كبير في نزاهة الدكتور القط، وصاحب خبرة طويلة في التذوق الصمى والقرز السليم ومؤازرة التيارات الجديدة في الأدب. كما أنه من الواضح أن كثيرا من آراء الرجل قد دخلها قدر ملحوظ من الانفتاح والمرونة والسعة والتقبل، وهو ما يتجلى في ابتعاده الدائم عن الإطلاق والجزم والحكم النهائي، باستخدامه تعبيرات مخففة من مثل «بعض» و «أغلب» و «كثير من» وغيرها من الصيغ التي تقلل من حديدية التقييم، ولاريب أنه - بهذه الدراسة الضاقية - قد عرض رؤيته مرضا موسعا، ربما لأول مرة، فيما يتصل بالكتابات الجديدة في السنوات الأخيرة.

ومع كل ذلك، ليسمع لنا د. القط أن نسوق بين يديه، بإيجاز، الملاحظات السريعة التالية:

(١) لقد ركز الناقد الكبير كل حديثه المتصل بـ «الشعر العربى المعاصر في مصر» على أجيال الحداثة فيما بعد الرواد. ولعل ذلك يحمل إقرارا «ضمنيا» من الرجل بأن الشعر العربى المعاصر في مصر ليس سوى تجارب أجيال الحداثة، وأن ما عداها لا يعدو أن يكون أشباحا هائمة.

(٢) لم يتعرض د. القط لشعر الرواد (وما دار في دائرته) بأية مؤاخذه، وكأن شعر الرواد هذا خلو من أية عيوب، وكأن كثيرا منه لم يقع في التكرار وإعادة الإنتاج واجترار ما سبق. كما أنه لم يشر إلى أن القطعية

بعض الخواطر أو بعض التأمّل في النفس والحياة والمجتمع ليصوغها في كتابات لا تبلغ مبلغ الشعر ذى المستوى الرفيع ولا النشر الفنى ذى الطابع الشعري، بحيث أصبحت مطية سهلة لكثير من غير ذوى المواهب، ومن تنقصهم الثقافة اللغوية والغنية.

ويعرض د. القط فكرة لامعة مؤداها أن قيمة الوزن لا تنبع من ذلك الإيقاع المطرد الذى تطرب له الآن فحسب، بقدر ما تنبع من «المواجهة» بين موهبة الشاعر القدير وقيود الوزن فى لحظة الإبداع، وما تنتهى إليه هذه المواجهة عند الشاعر الموهوب - غير النظام - من اختيار صيغة نهائية من بين خيارات عديدة، أى: المواجهة بين قيود الفن وقدرة الموهبة.

ويعود د. القط إلى فكرته الأثيرة القديمة (التأثر بالقرب)، مؤكدا أن أغلب وجوه التجديد فى شعر الحداثة وما يصاحبه من نقد هو فى معظمه أصداء مختلفة لاتجاهات حديثة فى الغرب.

ويختتم د. القط دراسته الجادة بنصيحة ثمينة هى «أن عطاءنا لن يكون أصيلا وكبيرا إلا إذا نبع من التهام حقيقى بين المبدعين ومحبى الأدب والفن، وإلا إذا راعى الشعراء حق المجتمع والمتلقين فى المتعة والاستجابة والقدر المعقول من التواصل بين الجانبين».

وليس من شك فى أن كثيرا من آراء د. القط هى آراء جديدة بالتأمل والوضع موضع الاعتبار الحق، بعيدا عن غلواء الحداثة التى نجرف بعضها

«مطية سهلة لكثير من غير ذوي المواهب، ومن تنقصهم الثقافة اللغوية والفنية».

إن النسبة الصحيحة الإيجابية من حركة الحداثة لا تحظى بأى اهتمام، إضاعة من د. القط، حتى يفسد شعراؤها. مهما كانوا الغلة القليلة - بتذويراته المنيرة، فيستطيعون تطوير الطيب في عملتهم وتجاوز الخبيث. ود. القط كان أجدر بالقيام بمثل ذلك التنوير لأنه هو الذى أخذ لجنة الشعر - قبل ربع قرن - على أنها لم تدرس هذا الشعر الجديد لتتبين فيه دوافع ظهوره ورواجه بين الشباب، و «تتلمس» ما قد يكون فيه من البذور الصالحة التى يمكن أن تنمو بالرعاية أولتوجيه».

(٤) يحصر الناقد الكبير حديثه على السنوات الأولى من شعر وفكر وسلوك شعراء الحداثة، فإضا النظر عن التطورات اللاحقة التى وقعت لتجربتهم الشعرية وآرائهم النقدية وسلوكهم الثقافى:

ذلك أن كثيرا من ملاحظات وماخذ د. القط تنصب تقريبا على المرحلة الأولى المبكرة من شعور هؤلاء الصداثيين، وهى بالطبع مرحلة الصخب والعنف، وإذا خالصنا مواقف هؤلاء الصداثيين من حدة نبيرتها - وخاصة فى البدايات - سنجد أنهم لم ينطلقوا من الفض من الشعراء الرواد، بل إن العكس هو الصحيح: فتقديرنا لصالح عبد الصبور وحجازى ودنقل ومطر (وغيرهم من كبار الشعراء العرب) ظاهر فى كل

الحاصلة الآن بين الشعر والجمهور تسرى على شعر الرواد، «ثلما تسرى على شعر الحداثة، على السواء».

سهل يمكن أن نقارن - مثلاً - بين جمهور عمرو دياب وبين جمهور صلاح عبدالصبور أو حجازى أو دنقل؟ على الرغم من أن هؤلاء الشعراء هم من التيار الأول فى الشعر المعاصر (الذى وصفه - فى مستهل دراسته - بأن شعراءه يشتركون فى ارتباطهم بقضايا العصر والمجتمع والمزاوجة بين هموم الذات وواقع الحياة العامة، وفى الحرص على أن يصل إبداعهم إلى دائرة واسعة من المتلقين!)

إن الشعر كله (بقديمه وحديثه وحداثته) يعاني من أزمة كبيرة هى فى جانب رئيسى منها جزء من أزمة اتصال مجتمع بأسره، يتحول تحولات عاصفة بعيدا عن الأدب، عامة والشعر خاصة.

(٥) إن د. القط يبني كل حديثه على الجانب السلبي فى الحداثة، صارفا النظر عن الجانب المضيء والصحي والإيجابي فى حركتها. ود. القط غنى عن أن يعرف أن ذلك الوجه السلبي موجود فى كل تجربة وفى كل حركة، وكان - ولا يزال - موجوداً فى حركة الشعر الحر نفسها، التى ركبها ضعاف المهوبة والهاربون من الشكل التقليدى والمدمعون، والتى تعرف جميعاً أنها - حركة الشعر الحر - قد صفت نفسها فى أربعة أو خمسة شعراء (فى مصر) بينما ذهب العشرات (بل المثات) من مرتكبي التفعيلة وراكبي الموجة أدراج الرياح، لأنهم اتخذوا حركة الشعر الحر

وحتى بالمعنى المباشر للواقع الخارجي، فليس الغالب الأعم من شعر محمد سليمان وعبد المنعم رمضان وماجد يوسف وحسن طلب ورفعت سلام ومحمد صالح وجمال القصاص وعماد أبو صالح وفاطمة قنديل وغيرهم مرتدا عن الواقع الخارجي إلى دوائر الذات وحدها. وتستطيع دراسة تطبيقية توضيح ذلك بجلاء. (ويمكن الرجوع في تأكيد هذه الحقيقة إلى دراسات لنقاد كبار حول شعر بعض هؤلاء يتضح منها الارتباط الوثيق بين هذا الشعر وبين واقعه الأعم. منها على سبيل المثال دراسات: صبرى حافظ وصلاح فضل وإدوار الخراط ومحمود أمين العالم وسيزا قاسم ومحمد عبد المطلب وجابر عصفور وأحمد عبد المعطى حجازي وآخرين.

(٦) إن الشعراء الحداثيين لا ينفذون وصايا أو تعليمات نقاد اللغة المحدثين. والواقع أن معظم - بل كل - ملاحظات د. القط على هؤلاء النقاد (الذين يفرقون في الإحصاءات الكمية ويتجاهلون القيمة) هي نفس ملاحظاتنا بالتمام، ونحن نعانى منها مثلما يعانى د. القط، بل ربما كانت معاناتنا أشد، لأن الضرر يقع علينا مباشرة حينما تسوى هذه الاتجاهات الكمية الوصفية المحايدة بين الفث والثمين، في رصدها الإجرائى الإحصائى الذى لا يفرق بين الشعر الجميل والشعر الردى.

وإذا كان النقاد المدمرون يقومون بهذه الأضرار البالغة، فماذا فعل النقاد الناضجون الصحيون البناءون؟ (٧) لم يقصد شاعر حداثى من

مناسبة، من غير أن يكون فى ذلك نفى للاختلاف فى الرأى أو فى الرؤية. ولعلى أذكر ناقدنا الكبير باحتفالننا بحجازى ومطر، وبالعبد الخاص الذى أصدرناه من «إضاءة ٧٧» عن أمل دنقل (١٩٨٢)، وبالملفات التى أنجزناها أو أسهمنا فيها عن رواد مثل: العقاد وزكى نجيب محمود وعبد الحميد الديب والسياب وإبراهيم ناجى ومحمود حسن إسماعيل وأدونيس وعبد الوهاب البياتى ونازك الملائكة وغيرهم كثيرين.

وأسمح لنفسى بأن أضع بين يدي د. القط قول كاتب هذه السطور (فى ختام دراسته «التجريب: قوس قرع» التى قدمها إلى مهرجان الشعر الثانى، نوفمبر ١٩٩٦):

«إذا كانت حركة الشعر الحر هى أول هزة جذرية فى عمود الشعر العربى التقليدى، فإن ذلك معناه أننا مازلنا نعيش - بصفة عامة - فى الإطار الواسع لهذه الهزة الجذرية، حتى وإن كنا - كشعراء الموجة الوسيطة من حركة التجريب المعاصرة - قد بدأنا فى أواخر السبعينيات طورا متقدما من أطوارها، يضيف إلى إنجازات رواد موجة الشعر الحر نقلا ت فنية وفكرية ملحوظة»، و «إن القوس الذى فتحته تجربة الشعر الحر لم يفلق بعد، فالألوان فيه تتعدد وتتقلب وتتجدد بدرجات متباينة».

(٥) ليس كل الشعر الحداثى مرتدا عن الواقع الخارجى، فضلا عن أن تصوير دوائر الذات ليس أمرا مناقضا للواقع الخارجى، لاسيما إذا كنا نرى أن «الذات» هى نموذج مصغر من الجماعة.

المواجهة بين قيود الفن وقدرة الموهبة، مثل مسألة اللغة أو مسألة تجديد المجاز أو مسألة التكتيف أو مسألة رصد الواقع وغيرها من تحديات يمكن أن يقابلها الشاعر وتكون معركته هي التوفيق بين قيود الفن وقدرة الموهبة. وهنا، فإن الدعوة إلى عدم الاهتمام الزائد بالوزن ليست بالضرورة هرباً من هذه «المواجهة»، بقدر ما هي التماس لأنواع أخرى من المواجهة والتحدى والمركة. ولعل ذهاب الشاعر المجدد إلى صنع قصيدة تخلو من العنصر الجبار الذي هو «الوزن» أن يكون نوعاً باهراً من أنواع المواجهة هو أشبه باللجوء إلى لزوم ما لا يلزم. وعلى أية حال، فقد لنا مراراً في مسألة الوزن وقصيدة النثر: إن خلو النص من الوزن ليس دليلاً في ذاته على الشعرية، كما أن امتلاء النص بالوزن ليس دليلاً في ذاته على الشعرية. فمناطق الشعرية ليس في انتفاء الوزن أو حضوره، بل هو في الشعر نفسه.

(١٠) ونخلص، بعد كل ذلك، إلى دعوة د. القط لنا جميعاً إلى أن نراعى حق المجتمع والمتلقين في المتعة والاستجابة والقدر المعقول من التواصل بين الجانبين. وهي الدعوة التي نقدرها حق قدرها، ونحاول أن نحققها قدر المستطاع، حتى وإن استدركنا قائلين: نعم لابد أن نراعى حق المتلقين في المتعة. لكن المتعة نفسها لها صور مختلفة. فالمتعة تتنوع، وتتطور بتطور العصور والمجتمعات والفنون.

«تفجير اللغة» إلى نسفها بالديناميت. إن المعنى الصحى الذى أمنا به فى مسألة تفجير اللغة هو نفسه المعنى الذى أشار إليه د. القط حيث «شحن اللغة بدلالات جديدة، ووضعها فى نسق مبتكر، وتوليد مجازات وعلاقات جديدة».

أما أولئك الشعراء الذين يتمسحون فى «تفجير اللغة» لتغطية الجهل والركاكة وفقر الأدوات الأساسية لامتلاك اللغة، فهم خارج قضيتنا، وينبغى أن يكونوا خارج قضية د. القط، وهو الناقد المخضرم الذى يستطيع أن يفرز الزائف من الأصل. (٨) أما أن «النص يتعدد بتعدد قرائه»، فلسنا نجد غضاضة ولا تجاوزاً غير مساغ فى فكرة كهذه. إن النص الفنى الموحى هو الذى لا ينحصر فى معنى واحد وحيد، أو تأويل مبذول مباشر يسلم نفسه من اللقاء الأول، وإلا فإن النص سرعان ما سوف يموت.

وهذه الفكرة ليست اختراعاً لشعراء الحدث الجدد فقط، فقد امتنقها كثير من رواد الشعر الحر الكبار، مثل صلاح عبد الصبور الذى قال: «لا تأخذ قصيدتى بسهولة فإن كتابتها لم تكن سهلة»، وأكد أن القصيدة التى تسلم نفسها منذ الوهلة الأولى قصيدة غير مبدعة.

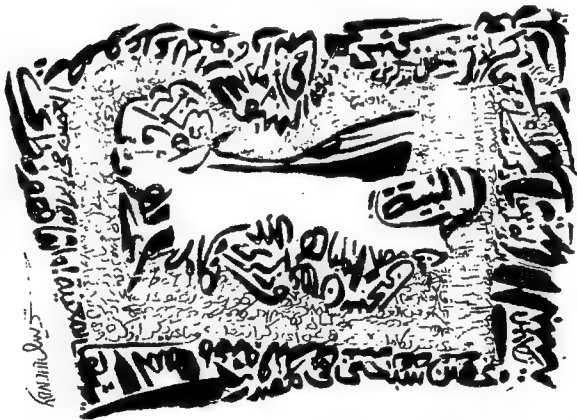
(٩) فكرة «المواجهة» بين قيود الفن وقدرة الموهبة فكرة باهرة، لكن هذه المواجهة ليس من الحتم أن تتجلى فقط فى «مسألة الوزن». كما يرى د. القط. فهناك فى العملية الإبداعية تجليات عديدة يمكن أن تظهر فيها فكرة

في هذا الإطار فإن الدكتور القط أب كبير، نافع عن حركة الشعر الحر حينما كانت المنافحة عنها تجلب لأصحابها تهمة الغرض من تراثنا ومقدساتنا، وتجلب تهمة العمالة ونقص الوطنية وهدم ركائز الأمة. أب نحب كثيرا، ونشاكسه كثيرا. لكننا دائما نحترمه، ونحترم احترامه لنفسه وللآخرين، ونحترم سعة صدره ورفعة أدائه الكريم.

كل سنة وأنت طيب يا دكتور القط.

الدكتور عبد القادر القط أب كبير من آبائنا. وليس صحيحا ما يشاع عن جيل المدائنة من أنه جيل يسعى لقتل الآباء، بل إننا نؤمن عميق الإيمان بأن من لا أب له لا وجود له، وأن الفن لا يولد «سفاحا».

قد نختلف مع الآباء، وقد نسعى إلى تجاوزهم (وهذا يسعدهم بلا شك) فننتج أو نقشل، لكننا في كل حال نقدر جهودهم ونقوم على أساس من دورهم في ارتياد طرق وعرة، لم يكن باستطاعتنا السير فيها ولا الوصول إلى غايات جديدة بها، ما لم يعبدوها لنا ويشقوا الطريق.



بيلوجرافيا



أعمال د. القط

مؤلفات:

- بحوث ومقالات كثيرة في المجلات المتخصصة، منها النقد العربي القديم والنتهجية (مجلة فصول، إبريل ١٩٨٣) -
حركات التجديد في الشعر العباسي (الكتاب التذكاري لبلوغ طه حسين من السبعين).

الترجمات

هاملت- ريتشارد الثالث- بريكلين (شكسبير) - الطلقة الأخيرة «مجموعة قصص قصيرة للشاعر الروسي يوشكين»-

ذكريات شباب" ديوان شعر" - مفهوم الشعر عند العرب" رسالة دكتوراه باللغة الإنجليزية، ترجمها إلى العربية الدكتور عبد الحميد القط" - في الأدب المصري المعاصر - في الأدب العربي الحديث- قضايا ومواقف- فن المسرحية- فن الترجمة- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر- في الشعر الإسلامي والأموي- الكلمة والصورة.



عام ١٩٣٨. عمل أميناً بمكتبة جامعة القاهرة منذ تخرجه حتى عام ١٩٤٥ حين سافر في بعثة إلى لندن لنيل درجة الدكتوراة. عين بعد عودته من البعثة عام ١٩٥٠ مدرسا بكلية الآداب- جامعة عين شمس وكان رئيسا لقسم اللغة العربية بها وعميدا للكلية. كان أستاذا ورئيسا لقسم اللغة العربية بجامعة بيروت العربية.

رأس تحرير مجلات أدبية أربع هي على التوالي:

(١) الشعر ١٩٦٥-١٩٦٤

(٢) المسرح ١٩٦٧-١٩٦٨

(٣) المجلة ١٩٧٠- ١٩٧٣

(٤) إبداع ١٩٨٣-١٩٩٢

يعمل أستاذا متفرغا بكلية الآداب - جامعة عين شمس.

جسر سان لويس ربي «رواية للكاتب الأمريكي ثورنتون وايلدر»- تشيكوف «للكاتب الروسي يرميلوف»- بالاشتراك مع الأستاذ فؤاد كامل «- صيف ودخان «مسرحية للكاتب الأمريكي تنيسي وليامز» الابن الضال «مسرحية للكاتب الأمريكي جاك ريتشارد سون»- أجمل أيام حياتك «للكاتب الأمريكي وليام سارويان».

سيرة حياة

ولد في إبريل ١٩١٦ بقرية الشرقية مركز بلقاس - محافظة الدقهلية.

نال شهادة "البكالوريا" من المدرسة التوفيقية الثانوية عام ١٩٣٤ وتخرج في قسم اللغة العربية بكلية الآداب- جامعة القاهرة

المطلقات فى الأرض والأرامل

محمد عبد السلام العمرى

والخادماة الغلبنيات فى أفلهن. استطاع كل رجل أن يتزوج المرأة التى يرغبها، وحيث أن رغبات الرجال لا تنتهى فكثر الطلاق، وواجه المجتمع إثر هجمة الطلاق تلك نساء كثيرات مطلقات فى سن صغيرة أصبحن يشكلن خوفاً دائماً، ورعباً لنساء أخريات، إذ استطاع البعض منهن الاستحواذ على رجال آخرين، وهكذا. تكونت جمعيات مقاومة المطلقات وعزلهن، ترأسها إحدى الشخصيات النسائية المشهورة ذات النفوذ الواسع والثراء العريض والجمال الفائق. فى إحدى الاجتماعات أبدت كل واحدة خوفاً من مطلقة ما، أشارت واحدة منهن إلى الأرامل أيضاً.

اتخذت الإجراءات اللازمة لعزل الفئتين عن المجتمع، اقترحت رئيسة الجمعية اقتراحاً استحسنته الجميع، نال الموافقة،

استطاعوا اكتساب خبرات مستحدثة نتيجة للتفكير العميق المتأمل والهادئ فى الحفاظ على نساءهم بعيداً عن تأثير التيارات والعادات والتقاليد الواردة من كل أنحاء العالم، كان شرف نساءهم هو العامل المحرك لابتكار وسائل حماية جديدة بطرق غير تقليدية، غير راغبين فى الاعتراف بأنها شريكة مساوية وعقل ناضج وإرادته قادرة.

وكان من نتيجة تراكم الثروة إشباع الاحتياجات والرغبات جميعاً، ولم يبق إلا النساء، المحرك الأول قبل الدين على قيام وتمسك وشرعية المجتمع، لذا فإن استمتاعهم بنساءهم جعلهم موقنين أن النجاح الحقيقى لأى رجل هو فى استحواذ القدر الأكبر منهن فى صور شتى، فتعددت الزيجات كثيراً، وملك كل رجل أربع نساء، وجمعاً غفيراً من الجوارى.

أضفت عليه الصفة الرسمية قوة نفوذ هذه السيدة.

وقعوا جميعاً على طلب أشاروا فيه إلى ضرورة تخصيص حى سكنى خاص بالأرامل والمطلقات.

يحكى الشيخ هذا الكلام، لا يصدق عمرو الشرنوبى، يحكى عن حى مغلق لا يدخله إلا النساء، محاصر بأسوار عالية الارتفاع وبوابات حديدية ضخمة، تفتح إلى الخارج، يحرسها خصيان، ينامان خارج الأسوار.

بدا الحى قلعة محكمة البناء ومحصنة، لم يعرف أحد به، إلا بعد الانتهاء من إقامة هذا السور حول المساكن الشاسعة لتوسعاته المزمع إنشاؤها.

ازداد رعب المتزوجات من المطلقات عندما علموا بعد إعلان إحصائية التعداد الأولى أن نسبة الرجال إلى النساء لا تتعدى ١:٥ بدت حقيقة نسبة مذهلة غير عادلة أيضاً، لأنه بالإضافة لتعدد زواج الرجل وكسر حدة مله فسيبقى عدد بلا حصر من المطلقات وتقليل من الأرامل.

وكان قد ترتب على رغبات البنات فى تكلمة دراستهن زيادة حالات العنوسة، وقاومت الجمعية إشهار رابطة أطلق عليها لجنة زواج الوطنيات، مهمتها توفير الرجال للنساء العوانس والمطلقات والأرامل، حيث أن أكثر النساء خطورة عادة ما تكون المطلقة، تحس بفن لا حدود له، يدفعها إلى محاولات مستميتة لا تهدأ حتى تحصل على زوج لتثبت جدارتها وأحققتها وأن الطلاق لم يكن بسببها، عادة ينجم زواجها الثانى، تعرف كيف تحافظ على الزوج الجديد، بكل وسيلة.

لذا فإن النساء حاربن هذه الرابطة محاربة مستميتة، إلى أن تدخل أولو الأمر وأجهزة الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، أثبتوا حسب الشرع أحقية هذه الفئات فى حياة طبيعية، لكنهم فى الوقت نفسه وافقوا على إنشاء الحى ويذا من إصرارهن أنهن قررن مقاومة القهر بالأرامل.

كانت آمال محور أحاديث عائلة الشريف، وعمرو محور أحاديثها، تحب الاستماع إلى سيرته وإلى حبه للعمل، لا يهدأ ولا يفتر حماسه، دائم التفكير فى أعماله، وقد عرضوا على آمال أكثر من رجل وطنى، رفضها كان قاطعاً، فالأغلب قد تجاوز العمر الذى يستطيعان فيه الاستمتاع ببعضهما، والأخذ بهجة الحياة والمعرفة، جاءها رجال متزوجون بواحدة أو أكثر، الشباب الذى فى عمرها أو أكبر قليلاً غير ناضج أو مستهتر، تنقصه الخبرة والتجربة وغير مثقف، هناك بالطبع من يستحقها، لكن أين هو، متى تضعه الصدفة فى طريقها؟ هل تسمح التقاليد بالتعارف؟

هل تتزوج أم تدخل دائرة العوانس، وتأتى من لاهور لتسكن حى المطلقات والأرامل، وما يستجد من أسماء، وأحست كم كان قليلاً الزمن الضائع، وك يكلفها بقاؤها على قيد الحياة من جهد، ولم من الزمن يلزمها لتحب رجلها كما يشاء الكه. لذا كانت استئلتها الكثيرة عن عائلة عمرو الشرنوبى وتعدد الزواج فيها، كانت تحب أن تسمع أخباره، لاحظ ذلك الشريف وعصام وزكى. قال الشريف ذات مرة، ممنوع زواج الوطنيات من أجانب، قالت فوراً: هل هناك نص فى القرآن يمنع زواج الوطنية من مصرى؟

لا يعرف عمرو أية معلومات ولا خلفية ما يحدث لصالحه، ولعدم خبرته ولعدم معرفته بقيمة نفسه، لذا فإن بحثه عن آمال لا يهدأ، أما هى فقد كانت مطمئنة إلى أنه لا يستطيع أن يقيم علاقات أخرى مع نساء غيرهن فى هذه البلاد، حيث يأخذك وقت العمل فيها فلا تفيق، لم تخف أمانى لأنها قررت أن تستخدمها وأن تعتمد عليها، تكررت زيارات أمانى لآمال،

تذهل آمال بإمكانيات أمانى اللامحدودة، أخذت على عاتقها تهيئتها عندما ترغب في الخروج، عليك فقط أن تتصلى بي، لن يستطيع أحد أن يمنعي. عرفت آمال مانيكير وبيايكير من نوع آخر، تنظف شعر السيقان والأذرع والإبط وتنظف الوجه، وأعلى الشفة، الروج والمساحيق، والأى لاينز، الأزرق، الأحمر، الرموش والشادو، تعرف كل شيء يجعل الأنثى طاغية جنسية لا تقاوم. أثناء ذلك تنعى أمانى وترثى ميلا بختها مع زوجها الذى لا يهتم بقفورة جسدها رغم أنها عروسة، نظرت إليها آمال مستغربة، فتحت بلوزتها عن صدر دسوى مثير منتصب هائج، اقتربت أكثر من آمال، هدهدتها بيدها ويعطف.

اتفقتا على كل شيء مقابل مرتب شهري يعادل مرتبها من المكتب، جأت أمانى أربع مرات في الشهر، في الوقت الذى تصدده آمال، وإذا استجدت زيارة لها مقابل مائى، ملابس وأطعمة وأحذية. تفاضى الشريف عن تخيب أمانى، عرف مواعيدها الأساسية التى تزور فيها آمال، رتب ونظم وعمل الاحتياطات اللازمة. اعترض خضر، لا حول ولا قوة، بهجم على أمانى أثناء قدومها إلى المنزل الجديد الخاص بهما، فاتما حقيبة يدها، والحقيبة الكبرى الأخرى التى لازمته، رسفت أمانى بمرور الأيام أقدامها، فلم يستطيعوا الاستغناء عنها أزهمت مواعيدها، تفرغت الفترة المسائية بموافقة الشيخ لعملية تزيين وتجميل وراحة العائلة. اختلقت مع خضر على دخلها، فأصمرت على اقتسام المصروفات بالنصف، لا تقترب من شيء يهمني، فذهل الذى لم يتوقع، انتفض واقفاً خائفاً رأسه فى الحائط، ذليلاً وخائفاً، صوته خافت، تكاد تسقط نظارته عن عينه، كذا يا أمانى.. معقول يا أمانى، قررت ونفذت، ثم أشارت

وقد بدأت خطتها حين قررت الابتعاد عنه لفترة، لتعرف مدى حاجتها لها، وأمانى قررت أن تولد علاقتها بآمال، بهذه العائلة الكبيرة، أغلبها من بنات صغيرات السن، تراود خضر فكرة يود أن يطرحها على بساط البحث مع أمانى فى سهرة حب عائلية، قررت أن تنفذ خطته، تعرف عناده وإصراره، ستؤيده وستوافقه فوراً كعادتها، إذ تعددت أفكاره ومشاريه فى الشهور الأخيرة.

فى إحدى الجلسات الخاصة فى جناح آمال صرح صوت جليم وشدا، استمتعا باغنية صافينى مرة، وهى من رغبة صادقة تستمع، الصوت وأهن وناعم يرقى إلى مستوى الحلم، الجناح وأسع ونظيف، ألوانه البيضاء تضيئ الصفاء وراحة السريرة، فى قميص نوم شيفون رقيق ونسيجي، تود آمال أن تصرف المزيد من أمانى من عمرو، فقد انقطعت عن المكتب أو كادت، قررت أمانى الاستفادة المطلقة وأن تخبرها بأى شيء يخصه.

لاحظت فور دخولها وخلع حياءها أن أظافر أصابع أقدام آمال جميلة، لكنها فى حاجة إلى تنعيم، وإلى وضع لون جميل من المانكير "مثل هذا" أعدته سلفاً فى حقيبتها ضمن خطتها.

مدت آمال ساقها اليمنى، لمست ريلة ساقها الطرية والداشنة بيدها اليسرى برقة ونعومة أرعشت جسداً آمال، نظرت إليها بن بين جفون غائمة ونائمة وهى تنعم لها أظافر قدمها الأخرى اقتربت عليها أن تضع هذا اللون الفضى من المانكير، قالت: ستبدو أقدامك أجمل من أقدام كانديس برجن، آمال تشاهد كل الأفلام الجديدة فى قاعة العرض الخاص، تزداد الرعشة فى جسد آمال كلما قربت أمانى منها أكثر.

تمسك أصابع يدها، تنظف لها أظافرها، تسويها بقص صغير، تنعمها بمبرد تضع لونين مرسومين بدقة، قلب ووردي محاط بلون فضى فى مساحة ظفر الأصبع.

الاقتراب منه، حكى كثيراً عماد منذ بدء قدومه عن هذا.

الذي لم يخطر على ذهنه، ولم يتطرق إلى التفكير فيه حدث فعلاً، كانت آمال قد استمعت كثيراً لإخواتها وإلى مقامراتهم المتكررة مع أصدقائهم، استمعت أيضاً إلى حديث عابر بين عماد وزكى عن حى الأرامل وعمرو فانتفضت، قال عماد: إنه غير مصدق حتى هذه اللحظة أن يكون هنا حى بهذا الاسم، عقب زكى: الرجال ما يدري.

قسرت آمال تلك اللحظة أن تنهى مقاطعتها التي طالت أكثر من الزلوم وتنهى فترة تعذيبه التي لمسها الجميع، والتي أضحت فيها مشتتاً، أحست أن عواطفه صادقة.

كان وقع مفاجأة زيارتها ساحقاً، وجاءته أسئلة كثيرة خاف منها على ضياع الوقت لم تعطه الفرصة ليستمع، ولم يأخذ فرصته ليتمعن خلق أمانى الجديد، نهل الذي رأى بشرت تمنعه وتأتيه وهدهد اشتعل حتى كاد يهرقان الفيل والمدينة، أرادها صامتة حتى يستمتع، أجبرها أن تعطيه على صدغه قلمين كتم، أية أنثى هذه، أى صماری أنبتت هذا الإغصان الانثوي، لم يهدأ زمناً، بالروعة جمال الحياة، توقفت يده المترددة المرتعشة على خدها ببطء، مرت على شفيتها وعينيها كما لو كان يحاول التعرف عليها لأول مرة، دغدغتها بخجل، أنفاسها تتردد بشدة، ترتعد كأنها تقوم بجهد فوق طاقتها، وعرف أن النجاح فن السعادة، وهي تعليه جاتوها بالكريمة قالت له واضحة ساقاً على الأخرى ظاهرة من بين روب أسود شفيف، لماذا لم تسأل عنى؟.. لم يتكلم .. لماذا لم تحاول مجرد محاولة؟ وعندما وأصل صمته قالت: أعرف أنك كنت تبتعد لتعيد تنظيم عقلك، ثم بعد فترة: إن إحدى صديقاتي وجهت إلى دعوة، هل ترغب فى أن تذهب معى لزيارتها؟.

ذهل عمرو إلى حد البلاهة من هذه التطورات التي تلاحقه والتي لم يتوقعها،

إلى غرف المنزل الكثيرة، أمرته باختيار غرفة له حتى تستطيع أن تنام بشكل جيد، لأن شخيرها لا يطاق فى إحدى خلواتها مع نفسها استطاعت أن تقيم الهدايا والأجور والأموال التي لديها، فوجدتها مبلغاً ضخماً تستطيع أن تفتح به أحد المشاريع الاستثمارية المقترحة التي تغزو مصر الآن، خضر فى ذهنها، تستطيع أن تساعد به جبر خاطر الشيخ فيه، حتى يستند إليه إدارة الفرع الجديد من الشركة.

لم يتوقع ما حدث له، لا يصدق حتى الآن ما يسمى بحى الأرامل والطلقات، ولا يعرف أيضاً أنه تحت حصار حديدي، ومن الذى سمح به، فى تحقيق صحفى واكب إنشاء الحى صرح وكيل البلدية بأنه لم يكن مقصوداً إنشاؤه، الذى حدث، أنهن قدمن عدة طلبات فى أوقات متقاربة، لذا فإن الصدفة وحدها هى التي خلقت هذا التجمع.

تساءل الصحفى، بالله عليكم هل هذا تبرير مقبول؟ لم يقرأوا اسم الصحفى بعد ذلك.

كان الموقع بعيداً ومنزلاً، فبعد الحجر الصحى توجد رمال وجبال متدرجة من الارتفاعات ومنخفضة أيضاً فى أماكن أخرى، كثبان رملية، متاهات صحراوية حتى الأفق.

عرف بعد مدة زمنية طويلة من خلال استقصاء آمال، أن المكان اشتركت فى اختياره عدة جهات دينية ورسمية، الشروط الأساسية الأول توفير الأمن والعزلة، رآوته فكرة مشاهدة الحى قبل سفره، لكنه أبعداها من ذهنه، فمن غير المعقول أو المستطاع مشاهدته، لأن احتياطاته الأمنية فاقت مراقبة الأجانب، فلم يوضع ولم يسجل ضمن أحياء المدينة المرسومة على خرائط التخطيط الميداني.

تأتيه أخبار الحى والمحاولات الفاشلة والعقيمة للشباب المراهق الذى يحاول

الرجال المتعددة للنساء جائزة ما دام قد ليس هذه العبادة وتنقب، وسع كثيراً عن حوادث مثل هذه.

هل يتمتع الخوف من تحقيق رغبته، وما موقف آمال إذا وأصل رفضه، العبادة في جعلها باعثه على الخوف والرهبة لم يرتج مطلقاً لمشاهدتها منذ نزوله من الطائرة، ولم يدرك أنها مع الأيام أصبحت من المقومات الأساسية في الملابس المصرية لها أسواقها التجارية الكاملة.

بدت له التجربة أجراً من قدرته على تخيلها، انتابه قلق مضمّن تخفى ما يفيض عن شجاعته ورغبته في مشاهدة هذا الحي، الذي تخيله منذ سمع به أكثر من مرة، أرادت أن تجبره بإيلاسه على مشاهدته، اختارت نوعاً من استفزاز يرفضه، فيحضره ذلك على مشاهدة الحي، قال لها إنك في بيتي الآن فما الذي يخيفني أكثر من هذا؟ بدت بسماعها لرده نادمة على إيلاسه الذي لا يرضى به ولا يقبله، دهشته قليلاً، فرأها مثيرة ثانية، سألتها عن هذه التسريحة الجديدة وشعرها الذي كان شالاً يلف دهشت ووحشية ليله، وطمئنته إلى أن يأتي يوم جديد.

عرف أن أمانى تزورها، وأنهم تعاقدا معها على القيام بهذه النومية من التجميل، شرطها الوحيد أن لا يقول لأمانى شيئاً، أو يبدى ما يثير فزعها. تذكر أن خضر بدا واثقاً من نفسه أو هكذا يظهر. فأبدى اقتراحات ورغبات للشيخ أمامه، واكتملت الصورة باختيار الشيخ له مسئولاً عن فرع "الموكيت".

* * *

بموافقتة انتابت السعادة كليهما، بدا الخفيط لهذه الزيارة بشيء من التردد من جانبها، كلما تقدم خطوة توقف متراجعا ومتأنياً، لا يفكر في هؤلاء الذين يقومون بمراسة الحي أو الشرطة أو غيره، لأن اكتشافه لن يأتي إلا مصادفةً بحتة، هؤلاء لا يجرون أن يوقفوا سيارتهما أو يطلبوا

كيف سيذهب إلى زيارة إحدى زميلاتهما، وبأي صفة؟ وفي هذا البلد؟ نهوله تساؤلات مقلقة، إلى أين تأخذه هذه العلاقة المتوحشة، وضع نصب عينيه أنه في بلاد لا تسفر فيها المرأة عن وجهها والمستقبل إلى أمد لا نهائى يشى بذلك.

كيف وانتهى جراءة أن تعرض مثل هذا العرض، لا يوجد ارتباط رسمى ولن توافق عليه العائلة والبلاد، ولن يتوقع أن يستقبله أحد من عائلة زميلتها أو يرحبون به، أو ترحب به زميلتها نفسها.

تخبطت أسئلة عدة، حائرة في رأسه، أنقذته منها، ولأنها تعرف ما يدور بخلد الانفقوا أن خرفاء مندهشاً وضعت فيه سيجارة وأشعلتها.

أدرك براحة أنها شاغلته، وأن كلامها ليس جدياً وعندما بات هذا يقينا أكدت أنها إذا قالت فعلت، بل ستريه مالا عين رأت في هذه البلاد، وأصلت : استمعت بالصدفة إلى رغبته في مشاهدة حي المطلق والأراميل، أرتج عليه القول، صمت حتى انقطعت أنفاسه، لم ينطق مندهشاً ومذهولاً، ما الذي تفكر فيه هذه الأنثى الطاغية، الجبارة؟ هذه الجميلة الخرافية الجراءة، هذه البدوية الدفء، هذا الأبيض الغلاب حمال الروائح والارتجاجات تلك التي تاه في مدخلها الضيق، راجياً كلما رآها أن تدخله مدخلاً ضيقاً حتى يصعد بالأم، ما الذي دعاهما إلى التفكير في هذا؟ هل اعتقدت أن رغبته في المطلق تفوقت على رغبته فيها؟ أم اعتقدت أنه يريد أن يرى عادات وتقاليد هؤلاء المطلقات أم أن اعتقادها انصب على رغبته في معرفة هذا المجهول الذي يبدو غير معقول ولا يصدق أم أن رغبته كعممارى في مشاهدة مستعمرة المطلقات هو الذي سيطر وقرر؟

هى إذن تريد أن تريه كل شيء من خلالها حتى يتم حصاره، تصال عن كيفية الدخول، ضمت ووضعت عليها ملاءتها، أدرك أن ذلك يحدث هنا وبكثرة وزيارات

مشوار، فقال زين، ما يخالف، وين تروحين؟ قالت: حى الأرامل، انفجرت أساريته وانفجحت، ثم انفجر فى ضحكة فاجرة، والله هذا ما أبغاه، والله هذا ما أبغاه، قالت له وهى بعد مأخوذة، هدى.. هدى يا بعد عيسوى، ممنوع دخول الرجاجيل، فقال: متى تروحين؟ قالت: قريب العصر ستأتى لى صديقة، ثم نتحرك، قال لها وهو يذخن سيجارة ويعدل غترته من هى؟ قالت: إنها زميلة من طب لاهور وهى وطنية، قال ما حكيتى عنها قبل الآن، فقالت الظروف ماسمحت، فقال هى جميلة مثلك يا أمال، فقالت: هى والله أجمل بكثير.

تحرك عمرو بحذر من فيلته، أشار بعد مسافة إلى تاكسى فوقف، أعطاه العنوان مكتوبا، يعرف القصر وشكله الخارجى، ابتعد به السائق عن المكان، لف به كثيرا ناظرا إلى مرآته، أبدى ضيقا وتافها من تحت النقاب، اتجه السائق إلى القصر مباشرة.

أخذ عماد بهذا الجسد الذى بان رشيقا، لم ينطق بكلمة، تحتضن أمال صديقتها، ويقبلان بعضهما البعض أكثر من مرة وعلى مبدعة من إحدى الشرفات ذات الفتحات اللامرئية، ومن خلال مشربيات الضيق والتنفس ينظر عماد إلى صديقة أخيه التى بدت أطول منها كثيرا وأشد رشاقة، وأكثر أنوثة ودلما.

اتجهتا إلى السيارة مباشرة، أخذ عماد يعدل من غترته وعقاله، يثنى أطرافها ويضعها فوق بعضها البعض أعلى رأسه، عمرو أزداد رعبا، يقف قلبه عدة مرات وتنفسه كثير، لاحظ أن أمال تجلس خلف عماد مباشرة بعد أن أدخلته من الباب الآخر، شم روائح عطور باهظة تنبعث من عماد، يعدل كل فترة من غترته، ينظر فى مرآة سيارته فلا يجد إلا رمالا وجبالا تحيطه، وكلما أوغل يرى المسافة تزداد بعدا، يعرف الطريق الذى أرتاده كثيرا، ولم يتمكن هو أو غيره من اجتياز نقطة

تابعية أو جواز سفر، تفكيره كله فى أمال استبعد أن تقول لأبيها أو لأخوتها، تشكل أن تبليغ عنه، استبعد هذا خاطر على الفور.

كانت سعيدة أن يقبل دموعها، فافت سعادته، وفى ذهنها يوما أن تسترجع هذا اليوم ضمن ذكرياتها أيام الشباب، قررت أن يكون الرجل زوجها، ستتزوج وتذهب به إلى مصر، وستذهب إلى مصر وتزوجه، سيذهب هو إليها فى لاهور ويتزوجها، عليها أن تعمل جاهدة على تأكيد عدم قدرته على الاستغناء عنها، ستبهره وتقلقه، وتقص مضجعه، سيطول ليله وسيطول نهاره، لن تترك له ذرة للتفكير فى شيء آخر سواها، حتى عمله، وضمن خطتها أن تجعل هذه الفيلا مكانا للخلق له جانبية تنرى بالجنون ورغم أن تردده القليل المشوب بشيء من الخوف كان باديا، إلا أنه كان حريصا على ألا تسى الظن به.

لا تعرف أن الدخول إلى هذا الحى يتطلب تصريحها من الجهات الرسمية الأمنية المشرفة، قبل الاستعداد والانطلاق اتفقا على كل شيء، عملت هى الاستعدادات اللازمة والكاملة، لم تنس شيئا، أحضرت له عباءة سوداء لائقة به وجديدة، حريرية ملمسها ناعم، جوانتى أسود حتى لا يظهر شعر يديه الغزير، تحت العباءة ينطلون أسود استرطيش بدا فى البروفة كأنه قطعة من ليل كالج السواد، ومن تحت النقاب بدت نظارته الفرنسية الأنيقة تغطى عينيه وما تبقى بظلال رمادية شديدة الهمافة، قالت: هيا استعد. اتصلت بصديقتها تليفونيا أنا وصديقة جديدة فى الطريق إليك، سألتها من الطريق الآخر، من تكون هذه؟ قالت: إنك لا تعرفينها، فقالت من عائلة من؟ ردت بضيق.. ليش كثرة الأسئلة، عندما أتى إليك ستعرفينها.

أبدى عماد فرحة لا توصف عندما قالت له أمال: أبغاك يا بعد قلبى. توصلنى

والى زميلتها، لم تنطق بكلمة واحدة منذ رآها، أمرها مخير حقاً، وطريقة مشيتها مرتبكة، لا تدعو إلى الطمأنينة.

أسئلة تدق رأسه دقاً، أجلبها إلى حين الانفراد بأمال، قالت له: يا أخى ما تستحي، أنت ماتعرف أنها مطلقة جديدة، جاءت لتتعرّف على الأحوال هنا، أهلها بلغوا عنها، وهم يطلبونها كل يوم.

عدل عماد من سيارته، إلى أن تمكن من وضع يسمح له بالانطلاق والعودة، ينظر إلى الخلاء المحيط إلى المدى البعيد، تجوب نظراته جبالاً وكثباناً، وأماكن أخرى كثيرة مخالطة، وغير آمنة، يرى بنظراته ثعابين رملية، وحيات، وعقارب، وزواحف لا يعرف لها أسماء، تجوب المكان بأعداد مهولة، تقترب من الطريق المرصوف، ثم تتباعد عنه آمنة، قادمة وذاهبة فى هدوء ووداعة وتأن، حتى تنتفض بلا رحمة على ضحاياها، أحس أن محيطه كان مغامرة صعبة، وأنها رحلة شاقة وطويلة رغم قصرها، بدت فى نظره كملحمة من النضال والشقاء.

كانت الزواحف تجوب المكان غير عابئة، كأنها قد أخذت عهداً بأن لا يقربها أحد، وكأنها موفدة من قبل جهات عليا لحراسة هذا المكان، فلا يستطيع أحد الاقتراب من هنا خاصة فى الليل، عندما تترك أماكنها فى الرمال تاتى إلى الطريق، تتسدد عليه وتتسلق أسوار الحى الغرائبى العجيب.

يرى الرمال المتحركة تزحف محملة بتلك الوحوش كثبان رملية، جبال وهواء ورياح سموم، شمس تغرب كثيراً وتتألق وتنير، كثبان رملية تحيط بالموقع تصعد أسواراً ترتفع تلقائياً، تقطى أفعى الإضاءة، تطمس الطرق فيعيدونها بالجرافات إلى حالتها الأولى، تغفل الطرق وتعزل الأماكن، تتحرك بإيحاء من أولى الأمر، ذوى الكرامات الرملية والخواطر الثعبانية.

أدار تسجيل السيارة واستمع إلى حلو القمر لعبد الحليم، وشريط لطلال مداح

المراقبة الأولى قبل الآن، وصل إليها، خرج الحرس البدوى قائلاً: تابعيتك يا حرمه أعطته آمال الجواز، نظر فيها يتمعن هز رأسه، محرّكا سواكه، مؤمناً وموافقاً، هيه.. هيه تابعة المرة الثانية، ردت آمال مايفككك تابعة، واقف ليش تبخلق، ماشفت ناس، اجتازوا ثلاث نقاط تفتيش أخرى، أحس عماد لوهلة بقلق ما، ولقد أحسست آمال بقلقه فعالجتة: رجال مايستحي، كله تطق عنيه.

صمم الحى ليكون له امتداد عمرانى من عدة جهات، وأن لا يصل إليه امتداد المدينة أو العايشون، حوصر حصاراً محكماً من الجهات الأصلية، موضوعاً فى قلب الجبال والمغارات إضافة إلى تلك الطائرات العمودية التى ما تفتأ أن تمر، وردية إثر الأخرى.

تخبطت نظرات عماد الأسوار العالية إلى المنازل المغلقة، بلا نوافذ أو شرفات مخترقاً إيها إلى الجهول، لا يستطيع أن يتوقف لحظة أمام أى بوابة، لا تتحرك له نظرات الحرس البدوى وجهامة وجوهم فرصة النظر بإمعان، توقفت السيارة أمام بوابة ضخمة، أسوار عالية من حجر بازلت أسود، طبيعية سطحها المديب يثير الخوف والتردد، البوابة عالية عن السور، ذات سمك غير متعارف عليه، محزومة بعلامة إكس الحديدية المجلفة السوداء، ترجلتا تحمل كل واحدة حقيبتها، على أحد جوانبها كشك حرس دائرى يستمع من فيه وهو جالس إلى اسم الزائرة واسم المضيفة، يضغط أحد الأجراس فيفتح الباب اتوماتيكياً، ناوهم تصريح الدخول.

أراد عماد الدخول بسيارته، وضع الحارس يده على مسدسه فارتد فزعاً، وفتت أمام حارس آخر جالساً إلى ماصة، استقصى عن كل شىء عائلتها، زملتها، ليش ترغب فى الزيارة، ما هو الداعى وما هو الهدف، هل هى أرملة أم مطلقة، وايش تبغى من الزيارة؟ مدة الزيارة ساعتان، وهما تدخلان نظر عماد إلى أمال،

برفانات، يجدن كل شىء.

لا تخرج المطلقة إلا ببطاقة الكترونية جماعية، تتكفل برفع الحواجز عن الشقة والشارع والى المقيعة فيه، وضعوا لهم أطواق الكترونية تجبر المطلقة على أن تقبع بسكنها فى أوقات معينة، يعلم أهلها بأوقات خروجها، ينتظرونها أو يراقبونها وبعد فترة تسلمن بالشجاعة ويدأن فى البحث عن الرجال فى الأماكن التى يمكن أن يجدوا فيها، وإعطائهم الإشارة الخضراء، وبعثوا برسائل كثيرة، كانت ضمن رسائلهن إلى حقوق الإنسان رسالة عن كيفية مساعدتهن للحصول على أزواج، المكان أشد حصارا وأكثر رهبة من السجون، الشوارع نظيفة، تجوب الخدمات والعمالات الفلبينيات الطرق والأماكن العامة لانتقاط الأوراق وأكياس القمامة.

أحس عمرو أن ثمة كارثة على وشك الوقوع عندما قالت له أمال هذا هو البيت، رأت زميلتها تقف فى انتظارها على شرفة العديقة، شب عارية تشتعل أمال وتضغط على يده، حذار، بحلقه ما فى تتكلم من تحت أهدراسها، لم تغضب أمال قدر غضبها عندما احتضنته زميلتها، كررت قبالتها كثيرا كالعادة، هو لم يتمالك نفسه فانفرط عقده، أحسست أمال ففرقت بينهما.

ليش لايسه اخلعى، قالت وهى تجلس، أمال قررت أن لا تخلع طرحتها، قالت لها أريدك على أنفراد، أزهقت وهى خارجة النقاب من وجهها، وأخذتها إلى المطبخ لتعد عصيرا ملازجا يحبه عمرو، أحضرت له قائلة كما علمتك، يرفع طرف النقاب من أسفل، ويضع كوية العصير، ثم ارتشفه رشفة واحدة، حتى يتخلص من تكرار رفع النقاب.

كانت أعدت لهما طعاما شهيا، وكميات، وشغلت فيلما جنسيا أبدى عمرو رغبته فى مشاهدته، قرصته وزعدته بغيظ، جلست زميلتها تعلق على الفيلم الذى استحسنه كثيرا، رائته أكثر من مرة،

تردين الرسائل، وأغنية لمحمد عبده، ثم حلیم ثانية ثم فايضة أنا قلبى إليك ميا، وتسائل: من امتى تحب أمال هذه الأغاني.

بعد أن أغلق الباب خلفهما وجدتا حائطا عريضا ومرتعا فى مقابل الباب الرئيسى، وجدتا أسهما إلى اليمين وآخر إلى اليسار، كل سهم أسفله أسماء الشوارع والخدمات الخاصة به، وجدتا ميادين خضراء، وملعب لكرة القدم النسائية والسلة واليد، صالات الجمنيزيوم المفتاة، وحمامات السباحة، والمطبات والأرامل خالعات ثيابهن إلا من قطع البكىنى الصغيرة، الألوان الصفراء والخضراء والفوشيا، بانث رشاقتهن واضحة وجليه، أجسادهن البيضاء التى ركزت عليها أمال نظرها ثم التفتت إلى عمرو هامسة: عيونك يا أخ، وإلا أنت عارف.

ترتفع المنازل دورين فقط، بلا فتحات خارجية، تفتح إلى الداخل على مساحة خضراء واسعة على شكل مستطيل منزوع أحد جوانبه، يقابله مستطيل آخر فتكمل كل فتحتين متقابلتين شكلا مستطيلا أخضر يقطعه الطريق، ولافتة على مبعدة مكتوبا عليها «نادى الأخصان لإطالة عمر الإنسان».

وجدتا نساء بلا سوتيانات، تتنطط وتتفافز أثداوهن أمامهن، وبلا قطع تستر عوراتهن، عرايا تماما، يجرين يهرية وبانطلاقة، يستمعن لكل أنواع الأغاني الجميلة، والماهرة والنخز العلنى، والضحكات المجلجلة، والكلام والصياح واللعب.

يتمتع النى بالخدمات المتكاملة من برق وبريد هاتف، وبنك نسائى، وسوق خضار، محطة كهرباء، مدارس ومستشفى، حريق وإسعاف، لا يحتجن لشىء من الخارج، وجدن ماكينات عرض سينمائية، لحوم خضروات سوبر ماركت، ملابس نسائية داخلية وخارجية، أسواق ذهب، عطور،

كانتا قد غابتا خلف بوابة الحى، ركبنا السيارة فى قوة واندفاع حلة أخاها على الانطلاق بسرعة.

فحط عماد وانطلق، رأى عمرو الشرنوبى شيئاً خارج نطاق الذهول الذى لم تتحدد معالمه بعد، ذلك الذى لا وصف له، والذى لا قدرة لإنسان على تحمل تبعاته، فقد القدرة تماماً على استيعاب أى شيء من الذى واصل مندفعاً معاشيته، وتنفيذه، لم يدرك هذا الذوبان الذى وصل إلى حد الانهيار والانسياب إلى هذا المجهول، فإذا كان يدرك أن هذا الذى يعيشه قد يكون عاقبته القصر أو الرجم، فلماذا هو انساق هذا الانسياب حتى أنه يعيش الآن مالم يدركه عقل.

فما الذى جعله هكذا؟ كانت دائماً مغامراته محسوبة، لم يكن مقامراً أبداً، لكن عقليته العلمية تعرف أن تخياله الجامع أيضاً حدوداً، يدرك الآن كم يكون المقامر متهوراً ومجنوناً، ولم تكن فعلته تلك تدرج تحت أى من المغامرات أو المقامرات أو التهور أو الجنون، إنما هى شيء له علاقة ما بتأثير آمال الذى يشبه تياراً جارفاً لا يستطيع الوقوف أمامه، أو قدرة جبارة غير مرئية انصاق خلفها أو ساقته أمامها. أم أنه حريمس على المعمارى فيه حتى يرى كيف توصلوا إلى عمارة خاصة بالمطلقات والأزامل؟ ومدى تطويعها، وحرصه على الوصول إلى تصميم معمارى آخر، ربما يعلن الشيخ "أبا الخير" عن مسابقة لتصميمه فى القاهرة.

بعد أن دخلوا المدينة أشارت آمال إلى عماد بالذهاب إلى السوق، أثناء نزولها اتفقا على كل شيء، مشى عمرو بقتان وحذر مبتعداً عن النساء والرجال، الشمس غربت، ويعد مدة قضاها فى النظر إلى الفاترينات انطلق أخذاً تاكسى، نزل على مبيدة من قبلته، فى حذر شديد دفع الباب فى ظلام الحى الهائى فتهادى مفتوحاً، أغلق خلفه بإحكام.

قالت لآمال: شوفى كبير كيف؟ ضغطت على زر فتوقفت الآلة، وثبتت الصورة، تحدثت معالمة، فرأته قارها، فالتصقت بعمرو الذى هبى له أنه التحم بها، قالت آمال عابى، جعلت تلك الكلمة عمرو يغلى من الغيظ والتفكير، عندما لاحظت ذلك من كثرة تحركه وقلقه، قالت إنها تدرس بيولوجية جسم الإنسان، وتعرف من كتب الطب الكثيرة كل الأنواع والمقاسات، قالت إن كل هذا لا يهم أن يشرف، قرصت عمرو.

وجهت صديقته الحديث لعمرو: لماذا لا تتكلمين، وإيش اسمك فلم ينطق، أعادت ذلك ثانية بصوت عال، لم تسعفه آمال، نظرت إليه مبتسمة، تركته لحيرته لتعرف كيف يتصرف، بدا أن الصمت هو الرد المناسب، كررت سؤالها، أخذتها آمال إلى جوارها، قالت: إنها زوجة جديدة، وإنها مجروحة وإن صدمة الطلاق أفقدتها النطق وجاءها انهيار، لا تسألها كثيراً حتى لا تاتئها حالة التشنج إذا ذكرها أحد بذلك، انتاب التوجس زميلتها خاصة عندما تقترب منها فتبدها آمال، ثمة شيء غير عادى وغير طبيعى فقررت أن تشكف الانتخاب عن وجهها، دوت فى الحى صفارة إنذار انتهاء الزيارة، انتشلتها من هلاك محقق وفضيحة مججلة، وكارثة حقيقية لن تفلت زميلتها الفرصة.

تحول الشك إلى يقين، فأضاءت الفكرة عقلها، ثم تأكدت وتوجهت، ثم تساءلت من ذا الذى يستطيع أن يمنح أحد الرجاجيل من البنى، إذا كان لديه هذه القدرة وهذه الشجاعة وهذه الجرأة، ثم بدأت تخطط لذلك، ومن الذى ستصحبه معها.

انتفضت آمال واقفة قائلة هيا.. هيا، الميعاد انتهى، هرولتا نازلتين، نظرت إليهما من شرفتها، وهى تستغرب هذه الذى التى لم تنطق حرفاً واحداً، وعمل تكفيرها كثيراً، وعندما تأكدت أنها رجل

كلام مثقفين

بداية المشاكل

صلاح عيسى

لرحابة الصدر التي لاتعتبر الخلاف فى رأى جنحة، ولرحابة العقل التي لا تعتبر الآخر- لمجرد أنه كذلك- جناية.. مشكلته أنه حول الاتحاد إلى مجمع انتخابى وحشد جدوله، لا بالكتاب، ولكن بالأصوات الانتخابية التي تضمن بقاء أعضائه فى مراكزهم من دون أى إحساس بالمسئولية تجاه الاسم الذي يحمله الاتحاد، ومن دون حرص على سمعة الكتاب المصريين، أو إدراك للمصلحة العامة.. ومشكلة المجلس الجديدة والرئيس الجديد، هى أنه مطالب بأن يحول الاتحاد إلى كيان يتصف بكل ما يناقض ذلك، وأن يعيد بناءه من جديد، انطلاقاً من حوار هادئ وعقلانى، يزيل آثار العدوان الأباطى الذى جعله يولد مهتسراً، وينشأ عليلاً ويعيش بالقصور الذاتى.. وينتهى بمشروع لتعديلات جذرية فى قانونه، يعاد على أساسها فتح باب القيد فى جداوله، ويحسم الأمور الأساسية المختلف عليها: هل الاتحاد نقابة مهنية تقوم على مبدأ التفرغ للمهنة، كما هو الحال فى النقابات المهنية الأخرى، أم هو مجرد جمعية تقوم على عدم التفرغ، أم مزيج بين الاثنين؟! هل هو اتحاد للأدباء الذين يمارسون الإبداع فى مجال الشعر والقصة والنقد الأدبى.. أم هو اتحاد للكتاب الذين يتخذون الكتابة فى أى مجال غير هذه المجالات؟! غير هذه المجالات؟! وهى مهمة صعبة.. قد تكون بداية المشاكل

لأنهايتها

لم أكن - ككثيرين - أتوقع أن تنتهى معركة التجديد النصفى لمجلس إدارة اتحاد الكتاب، بذلك التغيير الكيفى الذى حدث فى تركيب مجلس الإدارة، ولا أتوقع - ككثيرين- أن يكون هذا التغيير غاية المراد من رب العباد... وحتى لا يخطئ أحد فهم دلالة ماحدث، فإن مشكلة المجلس الذى كان يرأسه ثروت أباظة، لم تكن تكمن فى أن كليهما - المجلس ورئيسه - يمتنى الاتجاه، إذ من الطبيعى فى اتحاد يضم تيارات فكرية مختلفة، أن تفرز الانتخابات تشكيلاً قد يكون يمينياً، أو يسارياً أو وسطاً، أو خليط بين هذا كله.. مشكلة الاتحاد مع مجلس «ثروت أباظة»، أنه كان مجلساً سلطوياً، يسعى لدمج الاتحاد فى بنية السلطة القائمة، بتطرف يتجاوز حتى ماتطلبه هذه السلطة، وهو ما تمثل فى إصراره على عدم استصدار قرار بعدم تطبيع العلاقات مع إسرائيل، حتى ولو لكى يستعيد الاتحاد المصرى مقعده فى اتحاد الكتاب العرب، على الرغم من التغيير فى اتجاهات الحكم نحو هذا الموضوع منذ منتصف الثمانينيات.. مشكلة مجلس «ثروت أباظة» أنه كان مجلساً شخصانياً، يفتقر أعضاءه ورئيسه للحياء الذى يليق بتقابين لا يجوز لهم أن يدخلوا فى منافسات شخصية أو مهنية أو ينغمسوا فى خصومات تصل إلى حد العداء مع الذين يمثلونهم.. مشكلته أنه كان مجلساً يفتقر

١٠٠
 ١٠١
 ١٠٢
 ١٠٣
 ١٠٤
 ١٠٥
 ١٠٦
 ١٠٧
 ١٠٨
 ١٠٩
 ١١٠
 ١١١
 ١١٢
 ١١٣
 ١١٤
 ١١٥
 ١١٦
 ١١٧
 ١١٨
 ١١٩
 ١٢٠
 ١٢١
 ١٢٢
 ١٢٣
 ١٢٤
 ١٢٥
 ١٢٦
 ١٢٧
 ١٢٨
 ١٢٩
 ١٣٠
 ١٣١
 ١٣٢
 ١٣٣
 ١٣٤
 ١٣٥
 ١٣٦
 ١٣٧
 ١٣٨
 ١٣٩
 ١٤٠
 ١٤١
 ١٤٢
 ١٤٣
 ١٤٤
 ١٤٥
 ١٤٦
 ١٤٧
 ١٤٨
 ١٤٩
 ١٥٠
 ١٥١
 ١٥٢
 ١٥٣
 ١٥٤
 ١٥٥
 ١٥٦
 ١٥٧
 ١٥٨
 ١٥٩
 ١٦٠
 ١٦١
 ١٦٢
 ١٦٣
 ١٦٤
 ١٦٥
 ١٦٦
 ١٦٧
 ١٦٨
 ١٦٩
 ١٧٠
 ١٧١
 ١٧٢
 ١٧٣
 ١٧٤
 ١٧٥
 ١٧٦
 ١٧٧
 ١٧٨
 ١٧٩
 ١٨٠
 ١٨١
 ١٨٢
 ١٨٣
 ١٨٤
 ١٨٥
 ١٨٦
 ١٨٧
 ١٨٨
 ١٨٩
 ١٩٠
 ١٩١
 ١٩٢
 ١٩٣
 ١٩٤
 ١٩٥
 ١٩٦
 ١٩٧
 ١٩٨
 ١٩٩
 ٢٠٠
 ٢٠١
 ٢٠٢
 ٢٠٣
 ٢٠٤
 ٢٠٥
 ٢٠٦
 ٢٠٧
 ٢٠٨
 ٢٠٩
 ٢١٠
 ٢١١
 ٢١٢
 ٢١٣
 ٢١٤
 ٢١٥
 ٢١٦
 ٢١٧
 ٢١٨
 ٢١٩
 ٢٢٠
 ٢٢١
 ٢٢٢
 ٢٢٣
 ٢٢٤
 ٢٢٥
 ٢٢٦
 ٢٢٧
 ٢٢٨
 ٢٢٩
 ٢٣٠
 ٢٣١
 ٢٣٢
 ٢٣٣
 ٢٣٤
 ٢٣٥
 ٢٣٦
 ٢٣٧
 ٢٣٨
 ٢٣٩
 ٢٤٠
 ٢٤١
 ٢٤٢
 ٢٤٣
 ٢٤٤
 ٢٤٥
 ٢٤٦
 ٢٤٧
 ٢٤٨
 ٢٤٩
 ٢٥٠
 ٢٥١
 ٢٥٢
 ٢٥٣
 ٢٥٤
 ٢٥٥
 ٢٥٦
 ٢٥٧
 ٢٥٨
 ٢٥٩
 ٢٦٠
 ٢٦١
 ٢٦٢
 ٢٦٣
 ٢٦٤
 ٢٦٥
 ٢٦٦
 ٢٦٧
 ٢٦٨
 ٢٦٩
 ٢٧٠
 ٢٧١
 ٢٧٢
 ٢٧٣
 ٢٧٤
 ٢٧٥
 ٢٧٦
 ٢٧٧
 ٢٧٨
 ٢٧٩
 ٢٨٠
 ٢٨١
 ٢٨٢
 ٢٨٣
 ٢٨٤
 ٢٨٥
 ٢٨٦
 ٢٨٧
 ٢٨٨
 ٢٨٩
 ٢٩٠
 ٢٩١
 ٢٩٢
 ٢٩٣
 ٢٩٤
 ٢٩٥
 ٢٩٦
 ٢٩٧
 ٢٩٨
 ٢٩٩
 ٣٠٠
 ٣٠١
 ٣٠٢
 ٣٠٣
 ٣٠٤
 ٣٠٥
 ٣٠٦
 ٣٠٧
 ٣٠٨
 ٣٠٩
 ٣١٠
 ٣١١
 ٣١٢
 ٣١٣
 ٣١٤
 ٣١٥
 ٣١٦
 ٣١٧
 ٣١٨
 ٣١٩
 ٣٢٠
 ٣٢١
 ٣٢٢
 ٣٢٣
 ٣٢٤
 ٣٢٥
 ٣٢٦
 ٣٢٧
 ٣٢٨
 ٣٢٩
 ٣٣٠
 ٣٣١
 ٣٣٢
 ٣٣٣
 ٣٣٤
 ٣٣٥
 ٣٣٦
 ٣٣٧
 ٣٣٨
 ٣٣٩
 ٣٤٠
 ٣٤١
 ٣٤٢
 ٣٤٣
 ٣٤٤
 ٣٤٥
 ٣٤٦
 ٣٤٧
 ٣٤٨
 ٣٤٩
 ٣٥٠
 ٣٥١
 ٣٥٢
 ٣٥٣
 ٣٥٤
 ٣٥٥
 ٣٥٦
 ٣٥٧
 ٣٥٨
 ٣٥٩
 ٣٦٠
 ٣٦١
 ٣٦٢
 ٣٦٣
 ٣٦٤
 ٣٦٥
 ٣٦٦
 ٣٦٧
 ٣٦٨
 ٣٦٩
 ٣٧٠
 ٣٧١
 ٣٧٢
 ٣٧٣
 ٣٧٤
 ٣٧٥
 ٣٧٦
 ٣٧٧
 ٣٧٨
 ٣٧٩
 ٣٨٠
 ٣٨١
 ٣٨٢
 ٣٨٣
 ٣٨٤
 ٣٨٥
 ٣٨٦
 ٣٨٧
 ٣٨٨
 ٣٨٩
 ٣٩٠
 ٣٩١
 ٣٩٢
 ٣٩٣
 ٣٩٤
 ٣٩٥
 ٣٩٦
 ٣٩٧
 ٣٩٨
 ٣٩٩
 ٤٠٠
 ٤٠١
 ٤٠٢
 ٤٠٣
 ٤٠٤
 ٤٠٥
 ٤٠٦
 ٤٠٧
 ٤٠٨
 ٤٠٩
 ٤١٠
 ٤١١
 ٤١٢
 ٤١٣
 ٤١٤
 ٤١٥
 ٤١٦
 ٤١٧
 ٤١٨
 ٤١٩
 ٤٢٠
 ٤٢١
 ٤٢٢
 ٤٢٣
 ٤٢٤
 ٤٢٥
 ٤٢٦
 ٤٢٧
 ٤٢٨
 ٤٢٩
 ٤٣٠
 ٤٣١
 ٤٣٢
 ٤٣٣
 ٤٣٤
 ٤٣٥
 ٤٣٦
 ٤٣٧
 ٤٣٨
 ٤٣٩
 ٤٤٠
 ٤٤١
 ٤٤٢
 ٤٤٣
 ٤٤٤
 ٤٤٥
 ٤٤٦
 ٤٤٧
 ٤٤٨
 ٤٤٩
 ٤٥٠
 ٤٥١
 ٤٥٢
 ٤٥٣
 ٤٥٤
 ٤٥٥
 ٤٥٦
 ٤٥٧
 ٤٥٨
 ٤٥٩
 ٤٦٠
 ٤٦١
 ٤٦٢
 ٤٦٣
 ٤٦٤
 ٤٦٥
 ٤٦٦
 ٤٦٧
 ٤٦٨
 ٤٦٩
 ٤٧٠
 ٤٧١